I d I ΓX

Colegiul redacțional : Cornçliu Baba, Brăduț covahu, Mihai Danu. (redactor șef adjunct), Mircea Deaç, Ion Irimescu. Ovidiu Mai tee, Jules Perahim, Paul Petrescu, Lugen
Mircea Popescu, Ion Vlasiu (redactor ș<O   j
-e—**β·βι·—
REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ Șl ARTĂ Șl UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

Coperta I: GETA BRĂTESCU: Fertilitate — tapiserie (detaliu)
Coperta IV: IULIAN OLARIU: Seceriș — gravură
Fotografii: FLORIN DRAGU · Prezentare artistici): RADU VELLUDA · Prezentare tehnied: SANDA GUSTI

POETUL

TU DOR ARGHEZI A ÎMPLINIT 85 DE ANI, VÎRSTĂ CARE-L GĂSEȘTE LA MASA DE SCRIS, LUCID Șl INSPIRAT, ACTIV Șl PREZENT ÎN VIAȚA NOASTRĂ LITERARĂ Șl CULTURALĂ.
CONDEIUL SĂU A FIXAT ÎN MEDALIOANE DE MARE ECOU PUBLIC, MOMENTE DE SEAMĂ ALE ARTEI PLASTICE ROMÂNEȘTI, FIIND ALĂTURI DE NOI Șl DE ÎNAINTAȘII NOȘTRI CU DRAGOSTEA Șl CU ÎNȚELEPCIUNEA SA. ANIVERSAREA POETULUI TUDOR ARGHEZI ESTE PENTRU ARTIȘTII PLASTICI, CA Șl PENTRU ÎNTREGUL NOSTRU POPOR, UN MOMENT SĂRBĂTORESC DE ADÎNCI SEMNIFICAȚII SPIRITUALE.
Îl URĂM DIN TOATĂ INIMA SĂNĂTATE Șl MULȚI ANI RODNICI Șl FERICIȚI.
arta PLASTICĂ

TUDOR ARGHEZI, vhut de CORNELIU BABA

PERSPECTIVE LUMINOASE

Semnificația profundă a întîlnirilor de lucru, pe care conducătorii de partid și de stat le-au avut cu oamenii de știință și cu creatorii din vastul domeniu al artei și culturii, nu poate fi îndeajuns subliniată. Situînd problemele culturii și ale artelor românești, printre problemele fundamentale ale dezbaterilor creatoare care au loc, cu prilejul marelui eveniment din viața partidului și a țării – Congresul al IV-lea – conducătorii de partid și de stat au arătat încă o dată ponderea pe care fenomenul artistic în totalitate și în parte o deține în înălțătorul bilanț al victoriilor și perspectivelor socialiste. Crescînd în extensiune și în profunzime, de o amploare fără precedent, viața artistică a cuprins, în ultimii douăzeci de ani, în sfera sa de acțiune, pături din ce în ce mai largi ale maselor populare, cărora partidul nostru le-a deschis căile de acces spre cunoașterea și aprecierea estetică a valorilor culturii naționale și universale. într-un vast și adînc proces de educație estetică, înțeleasă în sensul major al cuvîntului, ca o componentă esențială a educației comuniste, s-a format în acest răstimp un public artistic capabil să recepteze și să promoveze adevăratele valori ale artei clasice și contemporane,
Reflectînd prefacerile revoluționare prin care am trecut în cele două decenii de impetuoasă dezvoltare, în care realizările au schimbat fața materială și spirituală a patriei, artistul a devenit conștient de faptul că mesajul artei sale este implicat în marea acțiune de culturalizare a maselor populare. « Partidul, întregul nostru popor – spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu, prim secretar al C.C al P.M.R., la întîlnirea cu oamenii de cultură și artă – așteaptă de la oamenii de creație să făurească noi opere de o și mai înaltă valoare artistică, cu un adînc conținut social. Oamenii de litere și artă sînt fiii timpurilor lor, participant activi la făurirea lumii noi, la viața spirituală a societății. Arta care exprimă idealurile poporului este întotdeauna apreciată de popor, ea îl ajută să se ridice pe noi trepte ale cunoașterii, O operă cu un conținut social sărac și cu un nivel artistic scăzut are o viață scurtă și nu-și îndeplinește menirea pe care trebuie și dorim s-o aibă creația literar-artistică ». Această legătură strînsă dintre artist și popor, dintre creator și cel căruia îi este destinată opera, conferă artistului zilelor noastre certitudinea deplină a finalității sociale a artei și, implicit, a împlinirii sale.
Dezvoltînd cuceririle progresiste ale culturii românești și universale, arta noastră nouă îmbină într-o unitate dialectică, organică, tradiția autentică a gîndirii artistice românești cu patosul revoluționar al prezentului.
Îndemnînd pe creatorii tuturor ramurilor artei să păstreze legătura cu realitatea, cu sursa primordială a creației, primul secretar al Comitetului Central al P.M.R», tovarășul Nicolae Ceaușescu, citîndu-l pe Leonardo da Vinci, marele umanist al Renașterii, spunea: « Este adevărat că se găsesc ulcioare frumos meșteșugite care te îmbie să bei din ele, dar oricît de atrăgătoare ar fi ele, nu pot egala niciodată izvorul dătător de viață ; numai din izvorul care țîșnește din stîncile colțuroase sau șerpuiește lin pe nisipurile aurii au sorbit strămoșii noștri, în vremurile grele, vitejia și înțelepciunea care i-au ajutat să răzbată prin secole ».
A chema oamenii de artă să continue și să dezvolte izvoarele originare ale culturii noastre, contribuind în același timp la îmbogățirea curentelor artistice universale, constituie cel mai nobil și însuflețitor apel, prin însuși conținutul său, care stabilește drept linie de dezvoltare a culturii noastre socialiste, continuitatea

generațiilor de artiști, a tot ce au dat ele mai sublim și mai înălțător în tezaurul de cultură al țării și al lumii întregi.
Artiștii noștri știu că a te situa pe linia evolutivă a tradiției naționale în spiritul metodei realist-socialiste, înseamnă a da expresie conținutului epocii noastre în formă larg comunicativă, formă frumoasă ca însăși viața pe care o exprimă. Avînd la bază metodologia învățăturii marxist-leniniste, ale cărei principii științifice, însușite și aplicate în cel mai larg sens dialectic, artele plastice se vor dezvolta într-un ritm crescînd, îndeplinindu-și cu tot mai mare cinste, sarcina de a oglindi expresiv realizările mărețe din patria noastră.
Această convingere cîștigă temei deosebit în lumina recentelor documente de partid și de stat, Proiectele de Directive și Proiectul de Constituție, al căror conținut ilustrează imensele posibilități de dezvoltare a activității din toate sectoarele vieții noastre.
în aceste documente, viu dezbătute de muncitori și de intelectuali, ca și de artiștii de toate categoriile, vedem nu numai drumul mărețelor victorii ale poporului nostru, ci, în aceeași măsură, expresia fermă a năzuințelor și a voinței sale de a pregăti condițiile trecerii la comunism.
Creșterea nivelului de trai, îmbogățirea și lărgirea substanțială a formelor de manifestare culturală și spirituală a poporului nostru, gradul tot mai înalt al conștiinței socialiste, au consolidat puterea statului nostru, putere pe care Proiectul de Constituție o afirmă și o legiferează de pe poziții suverane.
Pătrunși de însemnătatea acestui moment» în care trecutul, prezentul și viitorul se întîlnesc dîndu-i proporțiile marilor evenimente istorice, artiștii sînt mîndri că pot lua parte la acest eveniment» fiind alături de partid și de conducătorii lui iubiți, prin al căror zel și înțelepciune se împlinesc marile aspirații ale poporului nostru.
Răspunzînd chemărilor partidului, de a crea o artă legată de popor și de Idealurile cele mai scumpe ale acestuia» deschisă, în același timp» tuturor înnoirilor care caracterizează viața contemporană, artiștii noștri își asumă răspunderea de a continua, pe treapta nouă a desăvârșirii socialiste, pe care o marchează Congresul al IV-lea al Partidului, tradițiile marilor noștri înaintași, reflectînd într-o diversitate de stiluri șl opere, demnitatea artistică a României socialiste.

BRĂDUȚ COVALIU
t
SĂ ÎNĂLȚĂM CEA MAI FRUMOASĂ CINTARE OMULUI
Noi, oamenii de artă, întîmpinăm cu toată căldura, Proiectul dc Directive al Congresului al IV-lea al Partidului Muncitoresc Român.
Avem în fața noastră un proiect măreț, un nou plan cincinal de dinamică dezvoltare a economiei naționale, de creștere continuă și impetuoasă a nivelului de trai, de dezvoltare culturală a poporului român.
Interesul arătat creșterii industriei și dezvoltării agi ¡culturii dovedește orientarea dezvoltării economiei țării cu un accent conștient pus pe industrializare, pe dezvoltai ea unei agriculturi sistematice și pe valorificarea superioară a surselor energetice. Salutăm totodată interesul arătat unei creșteri armonioase, unei dezvoltări generale a tuturor ramurilor de producție.
Actualul Proiect de Directive vine, larg desfășurat, să mobilizeze elanul creator, elanul tînăr al patriei noastre.

Noi, artiștii, avem dreptul și datoria să îmbrăcăm în strai dc baladă, în cîntec și în culoare aspirațiile legitime ale poporului.
Directivele partidului, aspirațiile tuturor oamenilor acestei țări, afirmă de pe acum, un nou angajament, un nou cîntec de izbîndă, reflectînd totodată si schim-barile calitative survenite în dezvoltarea societăți!
И
216
noastre socialiste, în creșterea responsabilității oamenilor nostri.
*
íη prevederile Statutului Partidului Comunist Român se relevă forța sa mereu în creștere, maturitatea sa, democratismul activității sale, mărirea continuă a rolului conducător în toate domeniile de activitate.
Vastul Proiect de Directive înseamnă un imn închinat omului, omului muncii, și înfloririi patriei; către om, către fericirea sa, către ridicarea sa pe cele mai înalte trepte ale demnității și culturii, se îndreaptă toace eforturile partidului și ale statului. Cultura și arta noastră în continuă dezvoltare, ajunsă azi la o prezență care impune pe plan mondial, vine să înrîurească sensibilitatea, să Înnobileze sufletele, să îndrepte aspirațiile omului către frumos, către tot ce e etern uman.
Creatorul, fie el artist plastic, poet sau muzician, trebuie să se ridice la înălțimea ceasului de fată.
• » Mînuitorii pensulei, ai daltei și ai condeiului să întrunească în persoana lor cele mai demne aspirații artistice.
La recenta întîlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă ne-a bucurat înalta apreciere dată contribuției aduse de oamenii de artă și cultură Ne-a bucurat accentul pus pe creșterea continuă a calității artei, pe antrenarea într-un mare efort a celor vîrstnicl și tineri în crearea unei arte originale, Izvorîtă din tradițiile și aspirațiile sociale ale poporului nosrru. în aceste condiții avem certitudinea dezvoltării unor personalități puternice, i evoluționare, care sa pună în valoare frumusețile și realizările societății noastre.
VLADIMIR ȘETRAN : Port -c — ulei
DUMITRU GHIAȚA: Tîrg — ulei
Făuritor de-a lungul veacurilor al unei arte vii, de sinteză, al unei arte mari, poporul nostru, prin artiștii săi, a cîntat cu duioșie, a povestit cu haz, a doinit cu înțeles, a slăvit omul în ceea ce avea mai bun, a. fost vajnic și revoluționar, a fost înțelept.
Noi, artiștii de astăzi, se cuvine să înălțăm cea mai frumoasă cintare omului, cea mai frumoasă odă partidului, cea mai caldă cintare patriei,
GHEORGHE IACOB
ÍN CREAȚIA NOASTRĂ SĂ SE SIMTĂ DRAGOSTEA POPORULUI PENTRU TOT CE E FRUMOS
Perspectivele grandioase deschise de Proiectele de Directive — acest plan măreț de dezvoltare multila
terală a țării, elaborat de partid pe baza analizei profund științifice a realităților noastre — impulsionează, și pe tărîmul creației artistice, afirmarea acelei diversități de manifestare spirituală care dă bogăția și strălucirea unei culturi, atunci cînd realizările sînt de înalt nivel artistic.
Permanenta grijă pe care partidul și statul nostru o arată creației artistice este o nobilă expresie a aprecierii rolului important al artei în dezvoltarea societății noastre socialiste, o expresie a

încrederii statornice în capacitatea șl forța talentului făuritorilor de frumos.
Manifestarea personalității trebuie să includă reflectarea realității la nivelul conștiinței și al talentului fiecăruia, ceea ce înseamnă a interpreta realitatea în mod cinstit, cu toată seriozitatea și sinceritatea, pentru ca rezultatul strădaniei salo să comunice ideile mari ale epocii noastre, în forme artistice emoționante.
Pentru ca rezultatele muncii noastre să fie superioare din punct de vedere calitativ, trebuie ca pregătirea noastră profesională să fie făcută cu toată exigența. Trebuie să cunoaștem ceea ce s-a realizat la noi, ceea ce au realizat alții. Numai în contact cu tot ce e mai valoros în artă ne putem da seama de răspunderea muncii noastre.
Și, ceea ce este important, e ca în creația noastră să trăiască tot mai puternic tradiția artistică a poporului, Preluînd tot ce a fost mai bun și înaintat în trecutul istoriei și culturii noastre. în aspirațiile oamenilor care au trăit și trăiesc pe aceste locuri, putem crea opere valoroase și viabile.
tdeea păcii și a progresului social constituie orizontul larg al creației noastre, în a cărei expresie am vrea sa pulseze tot mai intens elanul și voința cu care muncește poporul nostru, să se simtă dragostea lui pentru tot co e bun și frumos.
217
VIRGIL ALMÂȘANU: Pentru pace și prietenie — ulei
ION IFUMESCU
ARTA NOASTRĂ SĂ EXPRIME VIAȚA EROICĂ Șl CREATOARE A CONSTRUCTORILOR SOCIALISMULUI
Arta plastică în țara noastră parcurge astăzi o etapă de netăgăduite promisiuni. Undeva, nu departe, în perspectiva luminoasă a viitorului, se conturează rodul viguros al strădaniilor noastre*
Există o permanentă efervescență creatoare, impulsionată de mult elan tineresc, de curaj și de dorința nestăvilită de mari și frumoase înfăptuiri.
Drumul pe care pășim este sigur, însă nu lipsit de greutăți, de aceea, cu toții am primit ca pe un fapt așteptat și foarte necesar momentului de față, cuvîntul partidului, exprimat de tovarășul Nicolae Ceaușescu — prim secretar al C. C. al P.M.R. — la întîlnirea conducătorilor partidului și șutului cu oamenii de cultură și artă și la conferința organizației de partid a orașului București, cu privire la țelul și menirea artei noastre.
In discuțiile purtate la aceste întîlnirl, s-a conturat limpede, adeziunea deplină a artiștilor la chemarea partidului de a crea o artă capabilă să exprime avîntul nestăvilit cu care oamenii din țara noastră desăvirșesc socialismul.
însă, după cum s-a preconizat cu acest prilej, arta și literatura noastră se vor statornici pe cele mai înalte trepte ale culturii universale, numai în măsura în care operele noastre vor fi exprimate într-o exigenta ținută artistică, originală, alimentată din izvorul nesecat al tradiției, și mal presus de toate de viața eroică și creatoare a poporului nostru.
Cunoașterea cit mai temeică a culturii universale contribuie la lărgirea orizontului de gîndlre crea
toare, la Integrarea artei în contextul tendințelor progresiste ale timpului nostru și la definirea caracterului specific al artei românești. Contactul, legătura permanentă cu tot ce-i mai bun în cultura și știința universală nu înseamnă preluarea necritică a tot ce se produce peste hotare; dimpotrivă, aceasta cere o atitudine critică,

distingerea a ceea ce e just, folositor poporului nostru, construcției socialiste, de ceea ce trebuie respins ca necorespun-zator societății noastre.
A fost subliniat cu acest prilej, rolul creației artistice în reflectarea acelor momente mărețe din istoria clasei noastre muncitoare, ce nu și-au găsit încă o transfigurare pe măsura patosului revoluționar al epocii noastre socialiste.
Acest lucru, după douăzeci de ani de creștere a potențialului creator, ne obligă să medităm îndelung asupra sarcinilor imediate ale creației noastre.
Prețuirea și grija conducerii de partid și de stat pentru dezvoltarea culturii contemporane este pentru noi un imbold de a nu precupeți efortul nostru în făurirea unor opere de înaltă valoare artistică, de a fi prezenți la lupta entuziastă a întregului popor pentru construirea socialismului,
ION PACEA
VIAȚA NOUĂ IMPUNE UN CONȚINUT NOU OPERELOR NOASTRE
Succesele obținute de poporul romSn în toate domeniile do activitate au conferit patriei noastre un Inalt prestigiu Internațional.
Mai mult ca oricînd, climatul general al culturii este astăzi prielnic înfloririi artei plastice și dezvoltării mijloacelor ei de exprimare. Mai mult ca oricînd, arta noastră tinde Ia un acord deplin cu elanul genera! al vieții oamenilor muncii ; succesele obținute peste hotare de artiștii români completează și continuă aportul poporului nostru la tezaurul culturii mondiale.
Proiectele de Directive, elaborate cu clarviziune de partid și dezbătute cu însuflețire de întregul popor, antrenează toate forțele creatoare la traducerea în viață a acestor vaste planuri de dezvoltare multilaterală. Răspunderea artiștilor ni se dezvăluie în marea ei complexitate.
La conferința organizației de partid a orașului București, s-a subliniat, ca un lucru firesc, diversitatea de stiluri pe care le solicită o epocă de înflorire artistică și paleta expresivă, bogată, de care aceasta se poate sluji. Varietatea modurilor de exprimare, feluritele mijloace tehnice își găsesc justificarea în preocuparea noastră de a reda veridic fenomenele vieții, aspirațiile, lupta poporului nostru.
Ce trebuie să pictăm, ce dorim să exprimăm în lucrările noastre, conținutul lor, este impus de viața însăși, cu o tărie amplificată mereu de marile succese ale poporului nostru în făurirea vieții sale noi.
Numai o artă izvorîtă din confruntarea îndelungă și profundă cu viața poate fi sugestivă pentru exprimarea esenței realității societății românești contemporane și a omului nou, făcînd astfel ca și în arena artistică internațională în care ne manifestăm să dobîndim succese de prestigiu.

I
1. CRISTEA GROSU: Construcție - ghips
2. LUCIA COSMESCU: Concert - litografic
3. ION GHEORGHIU: Baia - ulei
4. SPIRU SAbIESCU : Compoziție — lemn

--ж

' г—

3

MIRCEA FOPESCU

SĂ PROMOVĂM ÎN CRITICA DE ARTĂ EXIGENȚA NEABĂTUTĂ, PRINCIPIALĂ, CURAJOASĂ

CrtJ că nu greșesc dacă afirm că preocuparea pentru calitate — comună tuturor domeniilor de activitate în societatea noastră, dar cu atît mat firească și mai necesară în acel al artei — caracterizează în primul rînd dezvoltarea artelor noastre plastice în ultimii ani. S-a instaurat un climat, în ca ’c se pot afirma hotărît virtuțile noastre proprii ; arta s-a așezat temeinic pe coordonatele ei specifice, formele ei de exprimare sînt mai variate, mai personale. Nu se poate să nu constatăm cu satisfacție, că artele plastice, ¿ub toate formele lor— pictură, sculptură, g alică, artă monumeiital-decora-
riva, arte decorative aplicate — devin c prezență tot mai vie în cultura noastră. Expoziții numeroase— în București și în multe centre ale rării — mențin și amplifică continuu dialogul dintre artiști și publicul larg.

Un rol de seamă în susținerea acestui dialog, în orientarea publicului, în formarea gustului, îl are fără Îndoială critica de artă. La întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă, criticii literare și artistice i s-a acordat o atenție deosebiră, o atenție ca e onorează și obligă în același timp. Esențial este ca întreaga activitate ce se desfășoară pe acest tărîm, să se lege și mai strîns de cerințele reale ale societății noastre socialiste, să fie însuilețită în permanență de dorința de a promova valorile autentice, operele care năzuiesc să exprime cu cea mai mare pregnanță șl eiocvență artistică, frumusețea nouă a oamenilor și a lucrurilor, marile elanuri constructive, spiritul creator și fecund al epocii noastre.

Tocmai pentru cã aceasta este îndatorirea cea dintîi a noastră, a istoricilor și criticilor de artă, tocmai pentru cã astăzi, în țara noastră, ni se oferă o audiență mai largă decît oricînd, trebuie să veghem ca munca de pe acest tărîm să nu sufere de vicii care-i pot slăbi sau chiar anula eficiența, cum sînt caracterul improvizat, necritic al concluziilor și valorificărilor, verbiajul sub care emoția artistică se îneacă, tendințele spre analize pur formale, incapabile singure să releve substanța vie a operei de artă.

Cunoașterea temeinică a istoriei în genere și a istoriei artei în special, înțelegerea procesului, istoricește determinat, de constituire a valorilor artistice, devin intr-o măsură tot mai mare obligații de prim ordin pentru artistul plastic, solicitat astăzi de atîtea imagini ale artei și ale realității care se suprapun și se interferează adesea amețitor și derutant. îmi vine în minte, în legătură cu aceasta, legenda unei cunoscute gravuri de Goya din ciclul « Capriciilor »: «Somnul rațiunii naște monștri ». Somnul in materie de cultură, semidoctismul, informarea
superficială, lacunară, în problemele artei, poate naște, dacă nu monștri, în orice caz produse hibride, mimétisme și transpuneri facile și neviabile.

Sub toate raporturile — al informării și orientării publicațiilor, al explicării și al valorificării artei — ¡storia și critica noastră de artă au încă mult de făcut pentru a răspunde îndatoririlor ce le revin. Mi se pare, în orice caz, că și în acest domeniu se conturează în ultima vreme un mod mai nuanțat de discutare și de interpretare a fenomenelor artei — de la noi și de peste hotare — un efort mai susținut de a analiza problemele în adîncime. Trebuie să consolidăm acest curs, întemeindu-l mai bine pe cerințele ideologice ale

construcției socialiste, care se desăvîrșesc nu numai pe vaste șantiere, ci și în minți și în inimi. Trebuie să promovăm în critica de artă o exigență neabătută, principială, curajoasă, singura în stare să susțină calitatea autentică, să stimuleze selectarea și ierarhizarea valorilor, să creeze atmosfera cea mai prielnică acelei munci de înaltă ținută, care este așteptată pe drept cuvînt de la toți lucrătorii pe tărîmul artei.

ION SĂLISTEANU

TRECUTUL Șl PREZENTUL PLĂMĂDESC ÎNTR-UN TOT UNITAR—VIITORUL

Cîteva pagini de ziar, concentrînd experiența îndelungată din fiecare domeniu de activitate, concentrînd studii și documentări ample asupra realității și muncii constructive a întregului popor, ne așează in fața hărții României socialiste a anilor 1970—1975. Cifre, măsuri, planuri și prevederi jalonează pe ani etapele muncii de construire a socialismului.

Cum putem însă prevedea reușitele noastre viitoare? Cum putem conta pe succesul artistic a! anilor viitori? Unde va fi țara noastră pe planul creației plastice în anul realizării planului de electrificare*

Problemele deosebite, ridicate de existența condițiilor deosebite în cultură — de imposibilitatea planificării evoluției artistice — în care poc apărea salturi neașteptate, soluții găsite pe căi neprevăzute, impun măsuri specifice, atitudini aparte.

PETHC BALOGH : Pata cu floare - lomn

HOMULUS LADRA ¡ Horca (detaliu) — brani

Se poate totuși întrezări înflorirea culturala a țarii noastre, de toți cei ce simt trăinicia forței de creație a artiștilor nostri, vîrstmci sau tineri, in conсфi;e tot mai bune de muncă și cunoaștere a valorilor artistice universale.

Pentru a sonda însă un nivel cultural de masa și a-l raporta la trecut, mi se pare insuficient de concludentă simpla enumerare statistică a diferenței de număr de expoziții, de vizitatori, de lucrări de arta achiziționate etc.

Problema valorificării culturale a tezaurului de artă româneasca și universală este legată de procese spirituale de gîndire și raportare ia cate de cunoaștere la nivelul propriu fiecărui individ. Ce gîndesc oamenii în fața unei picturi, ce pot prelua din valorile afectiv-umane investite într-o operă, ce asociar:’, ce procese

> p Д

de gin di re și stări emotive se stîrnesc în raport cu marea artă?

Pvăspunsul dat unor asemenea întrebări conduce spre adevăratul nivel cultural și sub ;-.:azâ concluzia că publicul nu este o un rate, d totalitatea infinită de receptori care obligă la divers tați nrr te de exprimare artistică.

1. GHEORGHE

ANGHEL: Theodor Pallad/ (detaliu) - bronz
IACOB: Protest, Grivíça 1933 ulei
STOICHIȚĂ: Litoral — panou decorativ im-
2. GRAZIELLA
3. GHEORGHE

în viața culturală a țării există, ca în viața fiecărui om, momente propice unor aprecieri retrospective, de reconsiderare densă, de grupare a valorilor acumulate și de învățăminte desprinse din drumul parcurs. Cred că în fața unui asemenea moment ne aflăm astăzi» după 20 de ani de îndelungate prefaceri culturale, în preajma celui de al IV-lea Congres al partidului.
Am avut cinstea să fiu invitat la înalta întîlnire a conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de cultură și artă. A trecut destulă vreme de atunci șl totuși o anumită stare de emoție nu m-a părăsit încă. A fost o atmosferă plină de gravă, de severă luciditate, de generoasă încredere în valorile noastre culturale, dar mai ales de impresionantă precizie cu care au fost intuite nevoile actuale ale artei noastre. Individualitatea creatorului, stilul personal, păreri proprii enunțate deschis și cu răspundere, au fost nu numai solicitate, dar considerate unică formă de aport real ia cultura noastră și la cultura universală — pe fondul dragostei față de succesele construcției socialiste.
Contactul cu arta mare de pretutindeni, preluarea critică, schimbul de argumente în elucidarea pozițiilor artistice, utilizarea cu curaj a celor mai îndrăznețe cuceriri tehnice și procedee plastice, au fost considerate firești și fertile în măsura în care răspund nevoi'or autentica de exprimare a adevărurilor artistice proprii nouă și societății noastre,
Este și aici vorba de rigoarea exigenței artistice a operei pe care o semnezi în numele tău șl ca reprezentant al culturii țării tale — ceea ce copleșește pe creatorul conștient al României socialiste, cu răspunderi imense față de poporul ce a dat pe Emi-nescu, Caragiale, Rebreanu, Grigorescu, Goga, Luchian, Encscu, Brancuși, Arghezi — rigoare ce obligă șt determina pe fondul fără țărm al fanteziei

creatoare încorporările autentice, acea artă nouă și tradițională în același timp.
Ajuns la tradiție și inovație — noțiuni viu discutate — nu cred că vreuna poate exista în «stare pură » decît în lucrări nereușite, născute fie în plasa comodă a soluției tradiționale, fie în saltul riscant al îndrăznelii fără acoperire. în realitate, și tradiția și inovația sînt organic însumate în operele de valoare și nu poc fi separate — așa cum în viață trecutul și prezentul plămădesc împreună într-un tot unitar — viitorul.
în cuvîntul său, tovarășul Nicolao Ceaușescu sublinia că alături de artiștii plastici cu o îndelungată
experiență în munca de creație, se constată un puternic aflux de forțe tinere: «Au apărut numeroase nume noi, talente valoroase, cu frumoase perspective de creație. împreună cu cei vîrstnici, tînăra generație cu elanul ei creator este dornică de a da expresie artistică vieții noi a poporului nostru ; ea merită să fie stimulată și ajutata pentru a merge mai departe pe linia marilor înaintași, pentru a crea noi valori culturale și artistice care să exprime cît mai veridic realitatea societății socialiste. :>
lată un exemplu de încredere nemărginită în capacitățile generației noastre» care ne obligă la un. mai mare efort în munca noastră : să cunoaștem mai adine realitățile socialiste și astfel să exprimăm mai viu și mai emoționant în arca noastră — bucuria vieții în această scumpă patrie.

CORiOLAJM HORA; Portret d« topii
- ulol
UNICA CAUN"I;L$; Maternitate ■ ¿¡hip»
Y
WANDA 5AÇHIÍI ARII>VI. ADIMIIUÏSCU ; Antract ului

#л*«а-><гея^*5^ ·

ION VLASIU

ENERGII CREATOARE

Am fost întotdeauna preocupat de momentele însemnate ale istoriei noastre, văzînd în ele nu numai, împlinirea unor visuri și nădejdi seculare ale poporului, car și generoase motive de meditație, deschizătoare de orizonturi largi pentru creația unui artist.
Am sentimentul că un asemenea moment istoric trăim acum, cînd întregul popor și — ca suflet din sufletul lui, — artiștii de toate categoriile, așteaptă lucrările Congresului al IV-lea al partidului nostru.
încrederea cu care primim documentele lui se sprijină pe o idee care a devenit demult fapt istoric, și anume că orice plan pe care partidul îl gîndește și Π proiectează se transformă în realitate. Acest fapt este posibil fiindcă întotdeauna planurile partidului, pornind de la realitățile bine studiate, cuprind in ele aspirațiile poporului, și

tocmai de aceea includ și voința luì de a le îndeplini. Ideile propuse în aceste documente atît de constructive și umane în esența tor, sînt convins că vor declanșa energii creatoare în toate domeniile de activitate, în industrie ca și în agricultură. în știință ca și în artă.
Conștiința noastră, a tuturor, că destinele patriei sînt luminate de gîndirea clarvăzătoare a partidului, de patriotismul iui fierbinte, ține trează voința
fiecăruia dintre noi de a-și dărui întreaga energie pentru îndeplinirea noilor planuri.
Fără nici o îndoială, acum avem mai bine conturat deck oricînd profilul moral al contemporanilor noștri, al celor care așteaptă de la noi întruchiparea în imagini artistice, expresive, a frumuseții timpului nostru.
Artele plastice pot și trebuie să fie un factor activ cu mari posibilități de înrîurire asupra climatului spiritual al societății, ele pot crea acea ambianță morală care să stimuleze energiile și voința oamenilor de a viețui armonios, pașnic, respectîndu-se reciproc, întărind astfel coeziunea umană spre desăvîr-șirea cuceririlor socialiste.
La întîlnirea conducătorilor de partid și de stat cu oamenii de litere și artă, am ascultat cu emoție cuvintele calde prin care conducătorii partidului nostru ne-au îndemnat să pătrundem tocmai aceste sensuri caracteristice vieții și realizărilor noastre, să le exprimăm cu acea măiestrie care, urmînd modurile estetice ale creației populare, în spirit marxisc-leninist, ne va deschide căile cele mai directe spre dragostea și înțelegerea poporului.
îmi îngădui să cred că după succesele pe care artiștii plastici le-au înregistrat pînă acum, susținînd cu talentul 1er construirea șl desăvîrșirea socialismului în țara noastră, se găsesc destul do pregătiți, ca să intuiască perspectivele luminoase co se desprind din întregul cuprins al documentelor do partid discutate în preajma Congresului.
Concepția largă în spiritul căreia sînt enunțate principiile de bază ale dezvoltării tuturor sectoarelor de activitate ne încurajează să credem că în anii viitori artele plastice vor cunoaște o dezvoltare în sensul cel mai bogat al cuvîntului, adică vor izbuti să-și afirme riguros cadrul de manifestare, scopul urmărit, cît și mijloacele de expresie.
Aportul artiștilor în toți acești ani este foarte însemnat, totuși convingerea mea este că se poate face mai mult
Multitudinea aspectelor în care se oglindește viața poporului constituie un imens orizont sugertiv și ademenitor care solicită talentul și eu cred că, lâsîn-du-ne atrași cu sinceritate în tumultul ideilor de care este străbătut, vom descoperi treptat modul estetic al exprimării lor, adică stilul specific, asupra căruia nu va mai fi îndoială fiindcă în el '/a străluci viața noastră — vor străluci în formă artistică realizările preconizate în Proiectele de Directive și se va simți în ele eroica strădanie a semenilor noștri, muncitori de toate categoriile, cu care noi vrem să înaintăm umăr la umăr, spre comunism.
Luîndu-ne acest angajament, să observăm că în fapt noi, discutînd recentele documente de partid, ne aflăm în situația foarte favorabilă de a reafirma adevăratul drum al artei, însușindu-ne în mod conștient principii călăuzitoare esențiale, într-un moment atît do hotărîtor penru progresul republicii noastre.

227

MOMENTE DIN PLASTICA
ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XX

NICOLAE DĂRĂSCU

VASI LE DRĂGUȚ

Istoria artei românești din prima jumătate a acestui veac nu s-a scris pe deplin.

Trecerea implacabilă a timpului așterne o ceață tot mai grea peste această epocă atît de apropiată de noi, și totuși atît de puțin cunoscută încă, epocă plină de contradicții și zbucium, bogată în nobile experiențe dar și în dureroase prăbușiri, epocă în care din marele creuzet al vieții noastre artistice au izbucnit atîtea valori diamantine care se cuvine să fie cercetate și cunoscute îndeaproape. Studiile de istoria artei năzuiesc acum către acea maturitate capabilă să chezășuiască reașezarea valorilor autentice în lumina meritată pentru a se reconstitui astfel, în toată strălucirea sa plurală, tezaurul artistic al țării noastre, incomparabil mai bogat și mai variat decît, îndeobște, se crede. Artiști, mai mari sau mai mici, dar a căror operă a contribuit la închegarea unei mișcări artistice de calitate, vor participa, prin opera lor temeinic studiată și în mod științific popularizată, la lărgirea orizontu-

228

1. CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Portretul pictorului Dărăscu — bronx
2. NICOLAE DĂRĂSCU: Han vechi la Salcie — ulei
3. NICOLAE DĂRĂSCU : Bărci pe laguna — ulei

rilor de gîndire și creație. Vasile Popescu, Sabin Popp, Elena Popeea, Alexandru lonescu-Phoebus, I. Theodorescu Sion, Nina Arbore sînt numai cîțiva dintre aceia a căror opera necesită o atentă cercetare critică. Acela însă al cărui nume va trebui să fie rostit cu aceeași emoție cu care, astăzi, sînt rostite numele marilor săi contemporani — Pallady, Petrașcu, Șirato, Ressu, Dimitrescu, Tonitza — este Nicolae Dărăscu.

Opera lui Nicolae Dărăscu — din nefericire distrusă în timpul războiului, în cea mai mare șî, poate, în cea mai bună parte a ei — s-a împlinit, de-a lungul unei activități de peste o jumătate de veac. Izvorită dintr-o profundă dragoste de om și natură, însorită șî optimistă, arta lui Nicolae Dărăscu este o pictură a bucuriei de a trăi, un cîntec colorat al peisajului citadin, a! mișcătoarelor întinderi marine, al molcomelor, înverzitelor dealuri. Asimilînd și prelucrînd mijloacele de expresie ale impresionismului și neoim-presionismului — Nicolae Dărăscu a exprimat, într«o viziune originală și robustă, aspecte caracteristice ale peisajului din țara noastră sau din țările medite-

Cînd, în toamna anului 1911, Dărăscu îșl deschidea, ì n sala Ateneului, prima sa expoziție personală, cronicarii plastici ai timpului s-au grăbit să recunoască în el un « necontestat talent », « un ochi simțitor », « un suflet cald și o mînă sigură », apreciind că « e ceva revoluționar în coloritul și concepția sa ». Tudor Arghezi, în acea vreme statornic observator al vieții artistice de la noi, scria în articolul său « Ateneul, honul picturii »: « Dărăscu ține de generația pictorilor care desenează cu culoare și furișează perspectiva, racursi-ul între un alb și un verde, strecoară forma printre culori, o toarce ... La Dărăscu rolurile sentimentale sînt jucate de ape, de goluri, de frunze, de unele flori pe care nimeni pare că nu le-a pus în paharul în care le vezi ... Mi se pare că toate acestea au fost numite poezie. Dărăscu visează » * *.

* «Facla». 24 XII/1911.
Avea, pe atunci, 28 de ani *. Pictura sa, înfiorată de tinerețe, de freamătul primelor experiențe, aducea în mediul artistic al Bucureștilor o strălucire nouă, o bărbătească sensibilitate a culorii, transpusă în pen-sulații viguroase, pline de tumult. Anii de studiu, — întîi Școala de Bele Arte din București, apoi Parisul cu muzeele și expozițiile sale, — fuseseră fără șovăieli și fără întoarceri. De la desen, cultivat cu frenezie în adolescență, la culoare, drumul lui Dărăscu s-a limpezit neîncetat, lărgindu-și orizonturile odată cu reușita fiecărei încercări. Fire echilibrată și meditativă, Dărăscu n-a fost — așa cum uneori s-a lăsat să se creadă — un creator impulsiv, supus dicteului imperiois al spontaneității. Era un intelectual însetat de cunoaștere pentru care lectura însemna o condiție de viață. Istoria, geografia, științele naturii, filozofia, literatura, istoria artei firește — cercul său de preocupări
" ■ ■ ■
* N. Dărăscu s-a născut la Giurgiu, la 18 februarie 1883.
era deopotrivă generos, variat și metodic. Sensibil și pasionat, era în același timp un reflexiv, ochiul său iscoditor și neobosit fiind investit cu robustețea lucidității.
Poate tocmai această atracție pentru echilibrul meditat al creației îl apropiase cu interes de modurile de expresie ale neoimpresionismului pe care, prin prima sa expoziție personală, Dărăscu le impunea atenției vieții artistice a Bucureștilor.
Fusese la început atras de pictura lui Claude Monet. Descoperise curînd după aceea neoimpresionismul. Apărut în 1899, volumul De Delacroix au néoimpres-sionisme în care Paul Signac expune principiile teoretice ale noului curent, îl entuziasmase. Dorise să cunoască personal pe Paul Signac și fusese cucerit de inteligența ascuțită, de vastele cunoștințe ale celebrului pictor, șef de grup și teoretician al neoimpresionismului. Era în același timp preocupat de proble-
ч
1. NICOLAE DĂRĂSCU: Cartier turcesc — ulei
2. NICOLAE DĂRĂSCU: Moschee din Balcic — ulei
3. NICOLAE DĂRĂSCU: Cimitir tătăresc — ulei
NICOLAE DĂRĂSCU : Peisaj din Italia - ulei
NICOLAE DĂRĂSCU : Palat vcnețian — ulei
%
**4
mele de structură a formei pe care le propunea Dîccura lui Cézanne, era de asemenea receptiv la
H
programul « Fauviștilor » apărut sub semnătura lui Matisse, în « La Grande Prevue ».
întregul zbucium al experiențelor sale artistice, din primii ani de ședere la Paris, își aflase o nesperată dezlegare în întilnirea cu soarele Mediteranei la Saint Tropez, mică așezare pescărească, nu departe de Toulon.
Venise la Saint Tropez ru mintea plină de teorii. Disciplina « poinzîlismului » îl îngrădea, dar i s-a supus cu răbdare atît timp cît nu l-a stînjenit prea mult. A înțeles însă că pictura nu poate fi confundată cu știința, că sînt lucruri care nu pot fi supuse decît trecînd peste anumite convenții, peste anumite reguli, că una din marile legi ale creației este sinceritatea. Preferind să așeze tușă lingă tușă, în tonuri pure, atunci cînd a simțit necesar, nu s-a ferit nici de suprapuneri, nici de amestecul pe paletă, ba încă și mai puțin

de tușele prelungi sau în formă de virgulă — acele «touches balayées» («tușe măturate») atît de hulite de neoimpresioniști.
La București, în 1911, Dărăscu s-a prezentat mai ales cu peisaje de la Saint Tropez — lucrări în care se oglindesc, mai pregnant ori mai palid, atîtea aspecte din problematica picturii de atunci.
Dar Dărăscu nu era un simplu emisar al picturii pariziene. Chiar din această fază de tinerețe, cînd influențele erau încă puternice, pictura sa releva un mod de a gindi și o sensibilitate cu totul personale. Oricît de mult prețuia metoda, pentru el pictura nu era doar o disciplină a culorii, o însumare de posibilități formale, ci, în primul rînd, un mijloc de comunicare. Ca o amplă și sensibilă cutie de rezonanță, pictura sa preia vibrațiile lăuntrice ale artistului, gîndurile, sentimentele sale și le sonorizează făcindu-le perceptibile. Jerbele de culori se strîng pe pînzele sale nu doar pentru strălucirile lor seînteietoare și nici numai pentru a împlini trecătoare forme, ci pentru a exprima ceva din mirajul lumii în fața căreia Dărăscu s-a aflat de fiecare dată cu vie sensibilitate, urmărind cu perseverență realizarea unei arte in care să se regăsească întrutotul și să vibreze cu maximum de intensitate.
Calitatea lucrărilor expuse în 1911 l-a impus pe artist în conștiința colegilor de breaslă și a colecționarilor de la noi. Invitat de colecționarul și criticul de artă Al. Bcgdan-Pitești în satul Vlaici-Olt, Nicolae Dărăscu are pentru prima oară ocazia să cunoască îndeaproape viata și peisajul unui sat românesc.
Pe pînză sau pe hîrtie, în ulei sau în acuarelă, penelul său topește imagini noi, în care oameni și locuri se recunosc sub un cer a cărui lumină artistul a știut s-o surprindă. Nimic din amintirile pariziene, cu cețuri șl vibrări argintii, nimic din chemările albăstruiul de cobalt, larg și adînc, al Mediteranei. în fața peisajului românesc, ochiul său deslușește frumuseți și sensuri specifice pe care penelul le transpune cu căldură șl înțelegere.
Cuprinse în palmele răsfirate ale copacilor, dealurile molcome se coc sub lumina molatecă și mîngîie-toare a soarelui, în timp ce casele, sub pălăriile de umbră ale acoperișurilor, își tăinuiesc întristările și aducerile aminte. Nicolae Dărăscu, citadinul prin excelentă, a simțit întreaga frumusețe calmă a peisajului românesc de deal, cu orizonturi largi și modulări potolite, a simțit de asemenea tristețea de la începutul acestui veac apăsînd viața de nevoi a satelor.
Receptivitatea sa la realitățile vieții și peisajului autohton s-a oglindit și în mijloacele de expresie mai densă, cu vibrații mai surde, cu griurî mai bogate. Materia picturală a lucrărilor de la Vlaici traduce în mod firesc lumina, culoarea, formele, atmosfera peisajului românesc, păstrîndu-le identitatea picturală. Dărăscu se regăsea astfel în lumea bunelor tradiții ale picturii românești, statornicite prin Gri-gorescu, Andreescu și Luchian. aducînd cu sine modul de simții e al unei alte epoci» cu restructurările ei de gîndire, cu inovațiile de expresie.
în Peisaj românesc (Podul), compoziție figurativa în peisaj, elementul central fiind o familie de țărani trecînd podețul unui rîu, Dărăscu reușește să realizeze o imagine veridică, plină de sugestii, a peisajului românesc așa cum se ivea, dintre dealuri la începutul acestui veac. Alte peisaje (0 vedere din Vlaîcî, Sàlcii pe marginea Vedei, Biserica de sat) îmbogățesc fișa lirică a drumurilor de țară, punctînd popasuri, limpezim: de zaro ori liniști furișate sub vînt.
(urinare in pac. 273)

I. ANGI PE TRESCU-ÏIPÀRESCU tempera >1 tuș
I. ANGI PETRESCU-TIPĂRESCU : Ilustrați· la «Povești Frații Grlnun — tuș ii creioane colorata

în cadrul preocupărilor artistice ale grafkienei Angi Pctrcscu-Tipărescu. rafica de carte s in special grafica de carte pentru cop” are, fără îndoiala, cea mai mare pondere. Practici artistică în alte genuri (grafică de șevalet, afiș, gravură, grafică publicitară) i-i fost nu numai de real folos ci chiar indispensabilă, deoarece i-a dat posibilitatea să dispună de un arsenal bogat de ptocedee și tehnici. Multilateralitatea preocupărilor este de akfel proprie majorității graficienilor noștri. Exemplele în acest sens sînt concludente. Cei mai repi ezentativî ilustratori s-au manifestat cu succes în domenii diferite: ceramică, tapiserie, scenografie, afiș, caricatură, pictură monumentală.
Angi Petrescu ilustrează « O mie și una de nopți » și «Poveștile» Fraților Grimm, «Harap Alb» șî « Nuvele » de Romain Rolland ; « Poezii » de Victor Tulbure și «Povești italienești», intuind universul speciile, atît de diferit, al fiecărei opere literare. Mobilitatea cu care trece de la un univers la altul nu este de domeniul facilității profesionale, ci este
rezultatul firesc al unei imaginații deosebit de bogate care îi dezvăluie echivalentul plastic al ideilor, al atmosferii, al lumii cărții.
Fără îndoială, miniatura persană i-a servit drept sursă de inspirație pentru ilustrațiile la « O mie și una de nopți ». Dar artista a păstrat numai structura interioară, a evitat canoanele miniaturii. Cromatica, concepția desenului, dispunerea în spațiu a elementelor componente relevă pregnant viziunea moderna, poziția față de viață a artistului contemporan.
După « O mie și una de nopți » au urmat « Poveștile » Fraților Grimm. încercare temerară, dacă ne «indirci la numărul ilustratorilor diferitelor ediții ale acestor povești.
Ilustrarea cărții a fost concepută ca un edificiu, într-o concepție unitară, în care artista s-a străduit să tină seama de conexiunea tuturor elementelor de «
prezentare grafică. Trebuie remarcată aci o anumita concepție « regizorală » s-ar putea spune, în distribuirea imaginilor. Ea a păstrat de-a lungul cărții un
anumit ritm, cînd accclerîndu-l. cînd încetinindu·! cu treceri armonioase. Expresivitatea rezulta din contrastul pronunțat dintre tratarea gcncrabzantS a imaginilor în ansamblu și unele decalli caracterizante, minuțios prelucrate. Rezultatele incinti. Artista a reușit sa creeze o carte-obiect. Dar, după cum artista însăși mărturisește, pentru a dobîndi aceste rezultase a fost necesară o serioasă documentaro asupra artei, arhitecturii» culturii materialo a epocii»
Angi Petrescu concepe ilustrația ca o sinteză a textului literar» menită să comploteze conținutul» și găsește astfel nu numai expresia plastică a fabulației, dar și a spiritului cărții. în volumul dc versuri pentru copii de Victor Tulbure recurge la alegorie, lama, de exemplu, este reprezentată de un personaj simbolic înconjurat de un alai de neguri și flori de gheață cu sclipiri de cristal.

Pornind de la metaforă și nu de la transcrierea imagistica a subiectului, echivalentul plastic realizat comunică rezonanța poetică a operei. Asociațiile sînt
ANGI ГСТШСиЛІГЛіШСи î Ilustrație la « Povești» do Frații GHmm — tuș și creioane colorato
i
însă totdeauna concrete, ca și simbolurile, reale șl vii, ca și eroii ilustrațiilor sale, oamenii, animalele, lucrurile însuflețite.
Simple din punct de vedere compozițional, ferite dc- detalii inutile, obositoare, Ilustrațiile pentru «Trenulețul » dc Mioara Cremene sau «Cine știe să ne spunâ » de Alexandru Sen, cărți destinate preșcolarilor, ec deosebesc net de cele la « Harap Alb » de exemplu, unde simbolurile abundă, sau de rafinamentul compozițiilor pentru « O mie șl una de nopți ». O realizare remarcabilă care trebuie amintită aci este și calendarul pentru copil pe anul 1965. ingenios rezolvat, la reușiră căruia a contribuit și calitatea excelentă a tiparului.
Ca o demonstrare elocventa a multiplelor preocupări artistice, am găsit în atelierul Iul Angi Petrcscu pe lingă numeroasele cărți Ilustrate în ultima vreme, pe lîngă cele în curs do elaborare, o serie de desene însumînd un ciclu grafic realizat în urma unei călătorii do studii în Polonia, precum șl cîteva peisaje din Sighișoara. Unele lucrări din aceste cicluri au fost expuse în anuala de grafică din 1963, însă o bună parte se aflâ încă în atelier.
Exigența, spiritul Inovator, calități pe caro Angl Potrcscu Io posedă din plin, se concretizează într-o activitate neobosită. Căci, în ciuda prospețimii șl spontaneității, lucrările sale ascund o permanentă căutare,

4
Tînăra generație de sculptori, — a cărei năzuință de a integra în creație pulsația vie a epocii, a marcat ultimele expoziții anuale, — numără printre vocile sale cele mai pline de promisiuni pe aceea a lui Peter lacobi. Sculptura sa « Cu fața spre soare » — expusă la una din regionalele anilor trecuți — lăsa să se întrevadă, încă de pe atunci, in formele ei generoase, în siguranța și îndemînarea cu care ataca materialul, un talent cu ample posibilități.
Absolvind secția de sculptură în anul 1961, Peter lacobi este repartizat profesor la o școală medie de artă plastică, iar de curînd, numit secretar al cenaclului de la Cralova; aici î.și pregătește, cu seriozitatea unei vechi ascendențe meșteșugărești (în secolul trecut, bunicul dinspre mamă durase un atelier de sticlărie In Avrig), Ìndia sa expoziție personală.
O etapa Importantă în pregătirea acestei manifestări este conturata do sculpturile în piatră, lucrate • n vara anului 1964, la Cariera de la Măgura (satul
Ciuta) de pe valea Buzăului. Aici — după propria mărturisire a artistului — meșterii cioplitori de cruci i-au oferit o « lecție » de echilibru plastic, care confirmă încă o dată unele din legile de bază ale sculpturii : ca și coloanele vechilor greci, crucile pietrarilor din Ciuta sînt galbate» iar proporțiile lor se bazează pe același modul — omul. Privind pietrele lui lacobi — maternități, torsuri, portrete — risipite prin iarbă, concepute la dimensiunea omului, îți reamintești Îndemnul lui Erâncuși : « o sculptură nu trebuie să fie numai bine executată; ea trebuie . . .să-ți fie la îndemîna pentru a te putea apropia și a trăi în preajma ei ».

Vigoarea aspră, plenitudinea formelor, gestica acestor lucrări închează o viziune robusta, cu accente arhaice, plină de poezie. Dar dacă lacobi. ca și Apostu, aruncă uneori o lungă privire către arta arhaică sau folclor, ei nu o fac pentru a imita forme revolute, ci pentru a analiza miracolul germinației lor, pentru

PETER IACOBI : Maternitate — piatră
à Hiipdn.tlv văilu pi Ih сйГь roall/üa/ft nobilele Iq» lintel*.
Cele uni пике dintre» pietrele cioplite Iα Măgura tini ппиюЩк?; el© í onflgurearU glndurl nini vechi J© artutulul· Inchuínd In forma lor compactă energii ptin^ie. din iiпiцгй >i gravitatoci sculpturii pl Ví UlIltHVno*
Astiti, lai ubi ono pi coi при! do o sculptură caro >4 u nujnnv intoni cu unii ni noli arhitecturi, o iculp« cuiă и pț>t lot ata », pi In taro sii circulo lumina, In ia»o feò so othilibioro plinul cu golul. Acosto oxparl» nwiHr no vuiboit nu numai dtspro nollnl|toa unul tUiài cat© vira si oxptilinontoao ciotul», dar $1
do Inteligența sa selectivă caro reține numai ceca co I so potrivește, caro învață do pretutindeni» dar Icbutoște să Imprimo fiocărtd lucru pecetea personalității salo. Pentru oc,opa prezentă, semnificativă no riparo una din maternități. Ovalul abia conturat, rnîlnllo puternice cara închid în cercul lor larg, ocrotitor, copilul, picioarele masive, abia desprinse din maso pietroi, alternanța chibzuită a zonelor netede cu zone igrunțuronso — iotul dogojă o forță genuină, vraja stărilor primordiale.
hui locobl îl plac materialele clasico, Alături do piatră, o maro preferință o lemnul, «Pescarul» lău (lemn), în nobila Iul simplitate șl monumentalitate, te duce cu gîndul la solemnitatea sculpturii egiptene șî, asemeni altor lucrări în lemn sau piatra, voi bește despre simțul acut al materiei, al unui artist caro știe să-l asculte glasul· De altfel, nimic nu ne apare fortuit în sculptura lui lacobi. Dacă unele lucrări sînt încă ncdesăvîrșite sau insuficient construite, ele Izvoiăsc totdeauna d intr-o gîndîre bine cumpănită. « Poi ncsc do la natură, dar respect canoanele plasticii - ml-n declarat odată sculptorul. Consider că orice formă figurativă sau nonfigurativă trebuie să respecte un echilibru de volume, de dinamism, de ritm ». Este o mărturisire ce poate fi socotită un bun chozaș pentru evoluția talentului său.
IЯI
Arh. ANTON DÎMBOIANU
în articolul precedent (Nr. 1—1965), s-a încercat explicarea iminenței situației actuale : cele trei surori bune, arhitectura—sculptura—pictura, ajunse la «maturitate», își desfac brațele de reciproc sprijin și pășesc singure în dansul împlinirii lor, fidele firii lor.
Glasuri îngrijorate (opinii conservatoare) denunță emanciparea drept criză ; istorica unitate se destramă. Partea de adevăr a constatării nu justifică însă tragismul interpretării lui. Actul creator distinct fiecărei arte poartă în esența lui ecoul comun al unei concepții unice proprie momentului istoric contemporan. Ce limpede ne apare astăzi firul ce leagă arhitectura lui Le Corbusier, viziunea sculpturală a lui Brâncuși și gîndirea plastică a lui Picasso. . . , condiția principală a unității este asigurată: osmoza spirituală a epocii noastre este mai vie și mai activă ca oricînd.
Dar legitima dorință a conștiinței de a se formula în expresii-sinteze cere un spectacol total, unic, în care cele trei arte să se reîntâlnească.

Dacă obiectul arhitectural, în sensul strict al cuvântului, tinde să se realizeze printr-o expresivitate proprie, fără intervenția « împodobîtoare » a sculpturii și picturii, mediul arhitectural se oferă însă ca teren ideal de joncțiune. Ospitalitatea cadrului arhitectural, ce semnifică, în mare măsură. însuși

DESPRE SPAȚIU ÎN ARHITECTURĂ, SCULPTURĂ Șl PICTURĂ (II)

Expresia « spațiului pavimentului, cît primesc amprenta închis ». Atit compoziția decorativi a și imaginea de ansamblu a interiorului, aceleiași concepții spațiale.

1. Pavimentul bisericii St. Pierre sur Dives
2. Biserica San Paolo fuori la mura - Roma

Fo» ma continui, monolitici, so închide in sine, separare totali spațiul înconjurător»

3ш Cap •sìptoin ** puțri

4, CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Sirutul - piatră

5. HENRY MOORE: Figuri culcați — teracoti

E

mediul existenței umane, prilejuiește artistului, fie e! arhitect, sculptor sau pictor, > ¿prezentarea identității noastre.

Apreciem că prin cunoașterea modalităților specifice de ființare ale fiecărei arte în acest mediu se întind punțile spre înțelegerea unei gîndin artistice unitare și simultane, atît a ansamblului cît și a fiecărui obiect de artă în parte.

Pe această cale atenția noastră se îndreaptă spre factorii componenti ai existenței formale (spațiul, timpul, lumina, culoarea, materialul) și interacțiunea dintre ei și conținutul ce îl concretizează.

Ne limităm în această expunere numai la studiul aspectelor legate direct de spațiu. Acordăm prioritate problemelor spațiale deoarece credem că în ultimele decenii acest factor component al mediului a primit cele mai multe și mai variate reconsiderări.

în spațiul fizic, al existenței noastre, se manifestă ca fenomen de formă atît arhitectura, sculptura, cît și pictura. Fiind arte spațiale, prin excelență, au in egală măsură la bază proprietățile acestui spațiu ce le particularizează imaginea artistică în opoziție cu imaginea artelor temporale.

O primă propi ietate a spațiului constă în capacitatea de a reda, cu evidență, materialitatea formei,
de a preciza caracterul de obiect. Pentru a tist, această trăsătură se referă la încercarea cheie do a turna substanța instabilă a viziunii lui în piecizia formei-cbiect. Constructivitate? pentru arhitect, materia modelată a sculptorului și corporalitatea culorii pictorului sînt imperative implicite manifestării lor spațiale.

Spațiul ma' prezintă și proprietatea de a fixa, de a situa diversele forme ce le conține. Se relevă singularitatea obiectului, închiderea formei lui, se percep raporturi dimensionale comparabile. Se stabilesc relații cu multiple semnificații între existențele spațiale. în mediul arhitectural, prin prezența sculpturii șî a picturii, se crcază o conversație a formelor ce se poate acorda încr-o armonie de adînci rezonanțe sau se evidențiază conflictul de sensuri avînd izolarea, singularizarea, drept consecință.

O ultimă caracteristică a spațiului face posibilă perceperea simultană a complexității obiectului. Fie tabloul, statuia sau edificiul în centrul atenției noastre; părțile lor componente cer ochiului o parcui gere desfășurată, dai în același timp imaginea de ansamblu a obiectului devine distinctă, este o valoare percepută separat. Considerîndu-le

contopite, nu încr-o formă unică, ci intr-o imagine ce le înglobează, construcția. relieful și culoarea pot concura la stabilirea
unei noi valori de ansamblu, prin percepere simultana, cc poate fi purtătoarea celui mai adînc și ina. general mesaj.
Prin înțelegerea destinului comun al artelor spațiale se anunță deci posibilă coexistența lor ai mon'Că-Importanța proprietăților spațiului reprezintă însă numai o latură a acestei probleme. Se cuvine cercetată acum forma ca prezență spațială.
Ne vom îngădui o clasificare a acestor forme, acccp-tînd riscul rigidității unei astfel de operațiuni în pe-ranța că limitele ei vor fi depășite de cititor.
Totalitatea formeloi spațiale posibile, în varietatea lor, este reductibilă la două tipuri distincte, diametral opuse. Forma arhitecturală, cea sculpturală și pictu raia sînt incluse in ordonarea propusă și referirea le va avea, în primul rînd, pe ele în vedere.
O categorie este compusă din formele închise, bloc. Fie închegată în rigoarea geometriei cristalelor, fie prinsă in coeziune protoplasmatică, această formă este permanent continuă. Se izolează in raport cu spațiul înconjurător și tinde să se echilibreze neîncetat prin referii e la un centru interior, condiție vitală a formei. Retragerea centripetală parcă indică o apăsare a spațiului, căruia i se opune mișcarea minimală și mută a materiei modelate. Statuia egipteană, nudul lui Maillol sau sculptura lui Brâncuși
lasă lumina, să devină alunecătoare cu gradații infinite pe relieful abia perceptibil. Uneori forma se desfășoară tentacular, prin intonații apelative spre exteriorul el, cu intenționalități evazive, dar întotdeauna rămÎne resemnat legată de centrul vital de coeziune și echilibru. Separarea de spațiul adiacent șl raportarea la interior devine legea acestei forme. Materia, modelată femural în viziunea lui Henry Moore figurează cu claritate această tendință ca semni-f.cațlc a procesului dezvoltării oiganice cu intima lui dialectică: interior exterior, spațiu·materie.
Această largă categorie de forme ne-am obișnuit a le privi în descărcarea lor clar ă în sens gravitațional. Sînt tipuri terestre. Exemplele istorice ne demonstrează cum forma crește și se rcazămă geologic, subordonată gravitațional.
în sculptura contemporană se relevă însă atitudini noi. Se încearcă eliberarea formei de raportarea « la sol », transpunînd o într-o lume proprie. Materia se constituie și trăiește aerian, învăluită de spațiul ce îl organizează, după legea proprie formei create. Dispare «soclul » ce canalizează gravitațional descărcarea masei, forma putînd trăi singulară (acroșată, suspendată sau rezemată ca simplă necesitate cav¡că), dar subliniind permanent dorința de autodeterminare, de divorț față dc gravitate. « Maternitatea » sculptorului Ion Vlad, destinată spitalului din orașul Gh. Gheorghiu-Dej, ilustrează aceasră tendință novatoare.
Opusă acestei categorii, se situează familia formelor discontinue, de tip rețea. Ele manifestă necontenit gestul de înglobare a spațiului, se revarsă invariabil spre exterior, devorează spațiul prin necesitatea propriei cgi dc a fi. Spațiul este inclus tormei prin delimitări succesive, iutr o dinamică ce se cere continuată centrifugal. Deși discontinuă, exprii ia continuul, curgerea, nesfîrșitul, Forma-rețea poate fi întreruptă dar nu finită, închisă, este aeriană, refuză centrul intern de raportare, de reculegere, ea ființează prin freamăt neobosit de dispersare, de tensionare spre nelimitat. Spațiui captat de această formă devine substanță constitutivă, devine materie modelată,

nu mal rămîne izolat la granița unui profil. Fie bidimensională, ca în pictura lui Pollock sau Mondriac, rețea liber-celulară sau riguros geometrică, fie tridimensională ca în sculptura lui Cargallo ¿au Pevsner, forma-rețea își găsește exemplificarea cea mal completă ’n domeniul formelor arhitecturale,

Prin însăși rațiunea el dc a fi, construcția arhitecturală separă din spațiul total mlcrospațli destinate

să adăpostească diversele cerințe materiale sau spirituale ale societății și individului. Forma arhitecturală înglobînd spațiul, îl organizează concomitent atît în interiorul ei cît și pe cel riveran. Construind, spațiul este ordonat și adus la scară umana nu numai în limitele edificiului, ci și în raporturile ansamblului, pînă la cuprinderea unei ample rețele urbane. Substanța modelată este acest spațiu, iar materialul constructiv este modelatorul acestuia. Forma arhitecturală se percepe într-o succesiune de imagini atît exterioare cît șl de interior prin parcurgerea întregii rețele. Spațiul organizat de tectonica membranelor separatoare ne include și pe noi, prilejuindu-ne astfel un anumit fel de apreciere a formei. Rețeaua spațială a sculpturii și picturii se dezvoltă în afar?' noastră și pot fi percepute în ansamblu dincr-o singură privile. Această situație conduce la aprecierea diferită a spațiului sculptural față de cel arhitectural și pictural. Bruno Zevi, unul din importanții critici de arhitectură ai epocii noastre, consideră în « A învăța să vedem arhitectura », că perceperea calitativă a spațiului este prima condiție spre o justă orientare.

între acțiunea anvelopantă a construcției și spațiul captat s-au stabilit diferite relații :u efecte specifice, ce au f >st tipice concepțiilor și posibilităților tehnice pentru fiecare epocă. Templul grec, spre exemplu, nu a fost conceput ca un edificiu destinat credincioșilor, ci ca un adăpost impenetrabil al zeilor. Interiorul ne apare ca un spațiu închis, capsulat, ce se izolează de ritmul incercolonamentului desfășurat la exterior în jurul acestui nucleu.

Trăsătura lundamentală a spațiului arhitectural roman rezultă din viziunea monumentalului, a marilor volume a căror scară este expresia puterii imperiului, o afirmare a autorității. Spațiul este de asemeni închis, izolat, dar zdrobitor dimensional. Sînt marcite cu egală importanță axele principale; spațiul rămîne nemișcat, static.

Spațiul bizantin, modelat de enorme abside curbilinii, de cupole cu largă respirație și arce avîntate, comunică impresia unei tendințe dilatatoare, o mișcare centrifugală.

Interiorul basìlichi romanice include un spațiu ce se cadențează uniform pe un ax dominant ce leagă i i η ai ea și altarul. Spațiul catedralei gotice opune acestui ax orizontal, vidul vertical înălțător, calm dar puternic.

Renașterea aduce o conceoțle spațială nouă, atitudine radical diferențiată: umanizarea spațiului

interior. Pentru prima dată se ciează o impresie specială: nu edificiul este acela ce posedă și include omul, ci acesta, sesizînd legea simplă a spațiului, posedă «secretul» edificiului. Goticul a erei un spațiu continuu și «infinit», Renașterea însă îi restabilește sema umană, îl ordonează după o metrică rațională și îl face astfel definibil, măsurabil, controlabil

în suita lor, următoarele epoci își concep, toc astfel, un spațiu cc exprimă viziunea lor reprezentativă. După eliberarea de reguli și convenții geometrice realizată de spațiul baroc, nu mai apar, pînă la

stîr-șitul secolului XIX, puncte nul dc vedere asupra s¡ adulili intern, ci numai variațiuni Je gust, semnificative dar nu valoroase.
Pînă la arhitectul a epocii noastre se remarcă spațiul intern conceput în majoritatea cazurilor închis, net separat de exterior, static sau cu direcționări dinamice sesizabile numai plin pătrunderea în interior.
Izolarea acestui spațiu a condus ru necesitate la crearea unei lumi interioare în care membrana separatoare (pereți, plafon, pardoseală) și celelalte elemente primesc o tratare abundentă în efecte ornamentale ce vibrează prin relief și culoare întreaga ambianță. Simetria devine partiul compozițional preferat, suprafețele se divizează și subdl· vizează, se dezvoltă știința mulurnției și я profilului. Pe larga desfășurare istorică a spațiului închis se realizează $i marile sinteze arhitectură—sculptm ă—pictura.
Spațiul arhitecturii moderne, datorită materialelor, tehnicilor și concepțiilor noi, ne apare complet revizuit Betonul și metalul permit concentrarea, scurgerii eforturilor prin secțiuni reduse, degaiîud astfel peretele de tradiționala sarcină: elerrur.t portant Peietele opac și gi eu devine membrană despărțitoare a microclimat» lui interior, dc sp'țiul exteriorului. Planul total de sticlă se dovedește a fi cel mai ir.d cat pentru acest rol. Prin inte* mediul lui, spațiul interiorului se deschide spre exterior, permițînd и osmoz“ continuă, perceptibilă vizual. Ansamblul spațiilor captata într-un edificiu nu mai reprezintă o înlănțuire de celule închise, ci se contopesc p.j țial sau total unul în altul, se anunță reciproc.
Spațiul începe să se miște, ambianța interiorului te dinamizează cuprinzînd intr-un freamăt unic, continuu, întreg ansamblul interior-exterior. Peretele transparent dotează încăperea cu «fresca vie» a imaginii spațiului adiacent. Prin contrast cu aceasta se formează gustul pentru « planul liber » aoreciat calitativ prin expresia materialului și tectonica
Constituită aerian, forma sculpturală are un echilibru propriu ' ION VLAD : Maternitate — metal
pcrspec
acestuia Partiurile asimetrice se dovedesc capabila să exprime mai bine funcționalitatea unui pr« 'gram și organicitatea unei construcții Funcția decorativa a texturii și finisajului unui material, aparenta viguroasă a unui sistem constructiv, modalitățile industriale de realizare, atrag diminuarea cantitativa sensibilă a ornamentului, modificîndu-i semr-ficația.
Spațiul arhitecturii contemporane continuă experiența valoroasă a arhitecturii grecești antice și a Renașterii, conferind spațiului scara și sensul uman, dar împlinite în concepții noi, specifice prezentului.
Din această fugară trecere în revistă a diverselor concepții spațiale și a relației lor cu construcția arhitecturală anvelopantă se relevă importanța modului cum este gîndită și privită problema spațiului în ansamblu și în special spațiul arhitectural modern.
Pentru pictură, însă, problematica spațială capătă înțelesuri diferite. Forma picturală se desfășoară in două dimensiuni» cîmpul său operntoriu este, planul. Dar năzuința spațiului pictural tinde să stabilească anumite relații de organizare cu spațiul înconjurător, raportul
*   ·>·M
--X—
tablou-privitor și în același timp să-i redea tridimen-sionalîtatea, să sugereze spațiali tatea, existenței noastre.
Cucerirea celei dr a treia dimensiuni in reprezentarea bidimensională poate fi urmărită în pasionantul său drum istoric: în primele încercări

forța planului, impenetrabilitatea lui, obligă pe artist să redea subiectul prin simplă pată. Profilului acestei imagini îi revine sarcina de a figura sugestiv corporalitatea. Dispoziția în adîncime, sesizabilă retinian, își găsește un corespondent de imagine prin amplasat ea figurilor mai mari în partea inferioară, iar cele îndepărtate desfășurîndu-se pe verticala pianului. Următorul moment remarcabil pe acest drum ne prezintă siluetele suprapuse, punerea lor în evidență realizîndu-se prin accentuarea profilului și contrastul policromie, în pictura murală egipteană, planul de reprezentare își păstrează « rigiditatea », dar capacitatea de iluzionare a spațialității crește.
Treptat se îmbogățesc mijloacele de simulare a profunzimii si astfel începe reprezentarea luminii să participe la această cucerire. Un prim procedeu
se bazează pe degradeul în adîncime al umbrelor și al luminilor, acompaniat de o modelare gradată a culorilor. Dar altfel surprinde natura ochiul pictorului din climatul cernir al nordului și altfel reacționează pictor ul mei idional fată de abundenta luminoasă cu umbre nete și dure Pictura flamandă redă lumina difuză prin culoare atenuată treptat pină la neutralizare, iar materialele ce o poartă își sring inperceptibil, în adînc, detaliul. Apai e astfel necesitatea marcării contrastante a « primului plan », și se perfecționează reprezentarea naturalistă a materia lelor (stofe, dantele, flori, etc.). Pictorul Renașterii, în alte condiții de climat și mentalitate, perfectează procedeele și stabilește leg le « perspectivei conice ». perspectiva retiniană. Simularea spațialității este perfectă acum, impresia incìnta, iar procedeul convinge. Artiștii următoarelor epoci îmbrățișează această modalitate formală și o utilizează în multiple variatimi, pînă la extenuare. Sfîrsitnl secolului XIX anunța însă semne de neliniște, de nesatisfacere. Se cinde Ia păstrarea construcției perspective, ca osatură compozițională, dar culoarea, pată sau punct, vie
și luminoasă, își urmează singură legea ei. Intrăm în secolul nostru cu autoritatea perspectî/ei sensibil zdruncinată. Limitele procedeului devin o frîra. Artistul începe să observe că realitatea spațiala a unui obiect nu este sufi iene redată prin perspectiv*, unidirecțională, a unui singur punct de vedere. Varietatea complexității obiectului presupune o multitudine de imagini surprinse din mai multe pui -.te de vedere, exterioare obiectului și chiar interioara. Cumularea selecționată, după criteriul expre ivi-i.ății, a acestor imagini a generat pictura cubismului.
Renunțarea la perspectiva geometrică a av rt dreot urmare firească redobmdirea calirățîlo· de planiti e, de suprafață, a tabloului Imaginea fenestrata ¿e se deschide spre o lume creată de artist, prin simularea s c^ ii a 11 va ț 11, lasă locul « tabloului plan » în care viziunea artistului se întruchipează după ordine? specifică suprafeței Concomitent cu această tendință, reutiHz? rea perspectivei este însă însoțită, de sens ir; noi ce trează o expresivitate inedită (Orozco, Diego Rivera, Sicuei· ros).

Parcurgînd sumar problematica spațială proprie arhitecturii, sculpturii și picturii, am încercat să jalonăm punctele nodale ale diverselor concepții în evoluția lor.
Vom releva, în încheiere, aspectele ce corelează manifestările spațiale ale arhitecturii, sculpturii și picturii, ¡n dezvoltarea lor istorică. Pentru a amplifica în semnificații aceste constatări, apreciem ca

necesară și amintirea, în paralel, a stac iilor de evoluție a concepțiilor științifice asupra spațiului.
Mediul spațial al existen ei umane a fost considerat inițial ca întindere. Trăsătura caracteristică a acestei limi era bidimensionalitatea. în antichitate, epoca helena din istoria culturii, apare noțiunea de «spațiu geometric » și se fundamentează matematic prin geometria lui Euclid. Următorul pas calitativ se realizează în secolul XVII pr in teoria lui Newton, care a arătat în re fel direcția verticală poate fi tratată în același fel ca și direcția orizontală. Se poate spune
că Newton ne-a dat posibilitatea să trecem de la tabloul cu simetrie bidimensională a lumii la cel cu simetrie tridimensională. Spațiul euclidian — new-tonian, astfel formulat, poate fi ușor închipuit dacă ne propunem ca spațiul unei încăperi să se dilate împingînd imaginar la Infinit pereții, plafonul și pardoseala acestuia. Spațiul acestei «camere » este conceput imobil, el se află în repaus absolut, este static, închis.
In această lungă evoluție a concepțiilor asupra spațiului, artele spațiale își desfășoară existența pe căile lor specifice. Cu toate acestea însă, atît arhitectura, sculptura cît și pictura au un sens unidirecționat în atitudinea lor față de spațiu, au o trăsătură comună. Arhitectura, spre «xemplu, concepe în această perioadă, spațiul interior închis și static. în timp ce materialul construcției capsulează succesiv suita spahiilor unui edificiu, spațiul sculpturii închide perîmetral forma concepută monolitic — bloc. Pictura, prin căutările ei dc reprezentare, depășește bidimen
sionalitatea, trecînd la redarea sugestivă a tridimen-sionalÊătií Se poate spune despre aceste arte că se realizează într-o concepție euclidian — nev/toniană a spațiului. Materia modelată monolitic a sculpturii, construcția anvelopantă a spațiului închis arhitectural și spațiul «cutie.» reprezentat de pictură ne apar asrfel ca modalități diferite, specifice genului, ale unei concepții unice. Arta Renașterii este expresiv culminantă a acestei atitudini, ce se va continua și în epocile următoare. Implicațiile formale ale acestei atitudini au fost amintite în linii generale, dar merită atenția unei tratări speciale.
Pasul următor în evoluția științifică a fost făcut, la începutul secolului nostru, prin apariția teoriei relativității. Einstein a arătat curn se poate trece de la tabloul simetric tridimensional la cel simetric cvadridirnensional. El a creat noțiunea continuului « spațiu-tirnp » și a dezvăluit rolul ce-l joacă acesta în explicarea fenomenelor naturii. Odată cu apariția
1. Expresia spațiului arhitectural de tip rețea deschisi. Dinamica formei ce înglobează spațiul apare în contrast cu celelalte obiecte arhitecturale ce exprimă concepția statică.
arh. CANDILIS, JOSIC, WOODS : Propunere de sistematizare generală, Frankfurt, vedere generală — machetă
2. Compoziție decorativă murală. Se relevă tendința dispensatoare a formei rețea,
ZOLTAN KEMENY : Decorațiunc murală — metal
3. Structura tipică a formei so modelează simbiotic cu spațiul.
Centre du Verre Boussois, Paris — detaliu de fațadă —beton ți dale de sticlă
tabloului einsteinian, lumea trebuie privita din punct de vedere tetradimensional. Dar aceasta se părea că este o condiție numai pentru cercetătorul științific» lumea continuînd să ni se înfățișeze tridimensională. Implicatele temporale în concepția spațiului au apărut

însă concomitent și în artele spațiale» Evident. acest lucru fiind înțeles în limitele și în sensul căutărilor specifice ale genului.
In perioada închegării și răspîndirii teoriei relativității se consumă interesanta experiență a cubismului și futurismului. Se încearcă surprinderea subiectului dintr-o pluralitate de puncte de vedere și se redau deformările expresive ale corpului în mișcare. Sculptura își lărgește prin necesitate de reprezentare» familia formelor ei» manifestînd preferință și pentru forma aeriană a rețelei ce înglobează spațiul. Arhitectura își desface membrana anvelopantă. incluzînd într-o osmoză continuă spațiul liber» dinamic» al interiorului și al exteriorului. Rețeaua formei arhitecturale se deschide» cuprinzînd» într-un gest unic» organizarea totală a spațiului.
Redobîndirea planului de reprezentare în pictură și compunerea acestei suprafețe în forme deschise, spațiul integrat în forma sculpturală și dinamica spațiului dispersat arhitectural, par sa devină constante stilistice ale artelor spațiale contemporane.
Ultima parte a expunerii nu urmărește să neliniștească pe artistul ce nu are informarea la zi a ultimelor cercetări științifice, ci să evidențieze unidirecționarea și simultaneitatea investigației științifice și a căutărilor în artă. Pâtrunxatoarea intuiție a marilor artiști a fost totdeauna alături de acuitatea rațiunii savan-ților. Pictura lui Van Gogh nu este ilustrarea artistică a teoriei cuantice a luì Max Planck, ci ambii întind valențe diferite ale conștiinței umane într-o cunoaștere unica,
Dezideratul întîlmrii reconciliante a sculpturii și picturii în mediul arhitectural rezultă că este posibil, nu prin re venirea la poziția valorilor istorice, ci în sensul mișcării contemporane și cu încrederea În capacitatea artiștilor de a intui acest sens și de a-l ființa hi opere,

UN TABLOU DE VAN DYCK DESCOPERIT LA SIBIU

TEODOR lONESCU

Am arătat cu altă ocazie cum am descifrat iscălitura pictorului flamand Anton van Dyck pe tabloul « Moirtea Cleopatrei » (pinza 120 x 1^8 centimetri), găsindu-se în depozitul galeriei de artă a Muzeului Brukenthal din Sibiu drept opera unui anonim olandez din secolul XVII. Ne-am exprimat atunci convingerea că ne aflăm in fața unui original de tinerețe al lui Van Dyck1. Clasificarea lui în cadrul picturii olandeze se datora cunoscătorului Hofstede de Groot care văzuse tabloul la Sibiu în 1901. Pictura mai fusese examinată, la acea vreme, șl de alti cercetători cum ar fi Karl Schellcin și Theodor von Frimmel din Viena, Abraham Bredius din Haga și Karl Voli din München. Ei nu au reacționat lata de eticheta de atunci a tabloului

• V

care-l viza pe alt flamand din cercul lui Rubens și anume pe Theodor van Thulden, atribuire făcută de trei pictoi i locali ia 1844, cu ocazia editării primului catalog al galeriei2. Pictorii sibienî nu au respectat paternitatea lui Van Dyck, menționată in catalogul manuscris rămas de la baronul von Brukenthal, tăind neta în care se specifica clar că tabloul poartă iscălitura artistului și — fără alte explicații — scriind în dreptul ei că iscălitura este falsă3, deși au remarcat tabloul ca pe «o pictură frumoasă »,
Van Dyck nu a mai fost pus în discuție și din cauză că Iscălitura sa devenise, cu timpul, invizibilă, iar vechile cataloage nu au mai menționat că tabloul poartă totuși în colțul drept de jos semnătura artistului, fie ea chiar « falsă ».

Pentru ane verifica opinia ne-am adresat istoricului de artă Leo van Puyvelde din Bruxelles, unul dintre cei mai buni cunoscători de azi ai operei lui Van Dyck. Am arătat altădată rezultatul acestei cercetări‘k Revenim, aducind în sprijinul atribuirii noastre probe rol.
In afară de argumentele de stil șl exeruțle care, după părerea sa, ne indică o lucrare executată puțin
timp după întoarcerea lui Van Dyck din Italia ", Leo van Puyvelde ne-a furnizat și unele date destul de semnificative privind istoria unui tablou de Van Dyck inspirat din viata Cleopatrei. Noi nu am găsit menționată în literatura de specialitate nici o pictură cu acest subiect care să fie atribuită lui Van Dyck Sînt documente totuși că artistul a tratat o astfel de temă, ne-a comunicat Leo van Puyvelde6. Doua copii după un tablou de Van Dyck inspirat de Cleopatra au fost expediate în sec. XVII de negustorul de artă Guillaume Forschudt din Anvers la Frankfurt și Viena. Pînă azi ele nu au fost încă reperate, în cele din urmă, el trimite la Viena și originalul. Or, noi știm că Brukenthal a cumpărat « Moartea Cleopatrei » de pe piața artistica a Vienei din a doua parte a secolului XVIII. Arhiva personală a fostului guvernator al Transilvaniei fiind distrusă, nu mai putem afla numele proprietarului de dinaintea lui. Unele cercetări în arhivele vieneze poate că ar aduce noi lumini în această direcție. Deși atribuirea tabloului se sprijină numai pe caracteristicile sale stilistice, ne permitem însă să credem că originalul trimis la Viena de către Forschudt este chiar acela care se găsește azi la muzeul din Sibiu. Iscălitura lui Van Dyck, cu toate că nu corespunde felului său obișnuit de a semna, Leo van Puyvelde o consideră autentică: « La signature que vous avez trouvé et dont vous me donnez le facsimile peut très bien être authentique. En general, cet artiste signait son nom en deux mots, mais il n’est pas impossible qu’il écrivit parfois aussi, dans sa jeunesse, en un seul mot. L’orthographie des noms propres, à cette epoque, n était pas fixée comme maintenant ». Am semnalat încă de la începutul cercetărilor că semnătura de pe tabloul sibhn este asemenea (tot într-un singur cuvînt) cu iscălitura lui Van Dyck de pc tabloul « Sfîntulul leronlm » din Stockholm, opera, de asemenea, din tinerețea pictorului7.
Découvrir une œuvre d’Antoine van Dyck constitue toujours un plaisir pour un chercheur.
LEO VAN PUYVELDE La Peinture flamande à Rome
în fond, autenticitatea unei iscălituri constă în concepția, culoarea și execuția unui tablou, în ce privește factura, nici unul dintre cercetătorii care au văzut tabloul la Sibiu nu a avut ideea să declare că ar putea fi vorba de o copie, slabă sau bună, după vreun pictor oarecare. Controversa se referea exclusiv la atribuirea pînzei : Van Dyck, Van Thulden sau un olandez?
Van Thulden am văzut că a fost acceptat ca autor din 1844 și pînă în 1901, cînd Michael Csakî, fostul custode al muzeului, crezînd că dă tabloului o atribuire mai corectă, și-a însușit opinia lui Hoferede de Groot și a catalogat lucrarea drept opera unui anonim olandez8. Dar atribuirea lui Van Thulden nu ar avea oare șanse mai mari de adevăr decît aceea care-l vizează chiar pe vestitul Van Dyck? Am văzut că Frimmel, Bredius și Voii nu au luat atitudine împotriva ei dar nici nu au confirrnat-o, cum au făcut față de alte atribuiri ale tablourilor de la Brukenthal cu care erau cu totul de acord. Singur Hofstede de Groot, și pe bună dreptate, a negat-o. Paternitatea lui Van Thulden a mai fost susținură, de curînd, de către redactorul revistei « Sele arte » din Florența, Carlo L. Raghianti, dar apoi a revenit în favoarea Iul Van

Dyck9, Contia lui Van Thulden, dar cu oarecare rezervă față de o atribuire definitivă lui Van Dyck, s-a pronunțat și R. A. d’HuIst din G^nd, un alt cunoscut specialist în opera lui Van Dyck l0. Stilul lui Van Thulden a fost atît de covîrșitor influențat de cel al lui Rubens, îneît ni se pare de prisos să mai înt.îrziem să demonstrăm netemeinicia acestei atribuiri a celor trei pictori sibieni din secolul trecut. Benedici Nicolson, redactorul revistei londoneze «The Burlington Magazine » 11 a sugerat numele flamandului Nicolas Regnieri, ale cărui opere au fost
(urmare in pag. 274)

ANTON VAN DYCKí МолгЧоа Clcopatroí —* ulej

M
N
enry moore

Henry Moore. figurò proeminentă o sculpturii contemporane, a acordat un interviu consacrat creației lui Michelangelo si publicat de revista americană “The Sunday Magazine".

Reproducem fragmentele de mai jos, după Vytvarny Zivoi nr. 9/1964, pentru interesul pe care-l pot prezenta, pentru cititorii noștri, atitudinea, punctele de vedere, aprecierile strict personale alo unora dmtre personalitățile artei contemporane.

и 9

MICHELANGELO; Pie:à Rondinini — marmură

Sylvester: Generația dumneavoastră de artiști de avangardă a încercat să lupu împotriva artei Renașterii. După cum știu, și dumneavoastră, ca student, v-ați interesat cu predilecție de arta precolumbiană și africană. Unde ați întîlnit lucrările lui Michelangelo ?

Moore: întotdeauna am considerat că Michelangelo, ca personalitate, a fost un supraom absolut. De îndată ce am început să studiez, am rnaniîestat pentru el un interes deosebit, m-a fascinat încă înainte de a-i cunoaște lucrările. Am luat contact cu ele abia cînd am obținut o bursă pentru Italia. Atunci mi-am dat seama că el poseda o capacitate în fața căreia orice alt sculptor ar fi trebuit să aibe sentimentul unui alergător care a aflat că altul a alergat cîndva o milă în trei minute.

De exemplu « Moise ». Procedeul prin care a creat mulțimea detaliilor, păstrînd totuși unitatea întregii opere, este de-a dreptul uimitor Cum a putut cineva să creeze, dintr-un material atît de refractar cum e marmura, o asemenea operă! Fără nici un fel de dificultate, îți poți imagina ce a vrut să exprime materia. Din orice parte ai privi, totul esce desăvîrșic. Fără îndoială, e realizată de cineva care știe sa facă exact ceea ce vrea, Curînd, însă, cînd el a constatat că realizarea

tehnică poate fi atinsă relativ ușor, a pus pe aceasta mai puțin accent.
La uneie dintre sculpturile sale, ca, de pildă, «Ziua șl Noaptea », nu-mi place procedeul prin care a realizat epiderma. Se simte că trupurile sînt acope
rite cu o piele aspră, de-o grosime de jumătate de deget, ca de altfel și în alte lucrări din perioada de mijloc a activității Iul Michelangelo, unde observăm aceeași epidermă aspră, care mie personal mi se pare puțin neplăcută. Dar, oricum, într-o sculptură cum e « Noaptea », grandoarea și gama întreagă a mișcărilor reprezintă pentru mine ceea ce trebuie să tic o mare operă de sculptură. Monumentalitatea ci grandioasă, perspectiva ei ireală o un motiv pentru care nu o putem compara cu Bernini sau chiai cu Donatello. Ceea ce ar trebui să aiba, după părerea mea, o sculptură, este tocmai această monumenra-lítate pînă și în detalii, fapt ce constituie j manifestare a sensibilității.
S: Nu vi se pare că strălucirea puternică a marmu-relor lui contrariază într-o oarecare măsură?
M.: Uneori. Totuși, la « Noaptea » sau la « Moisc » fără acest luciu puternic ar lipsi ceva. în unele lucrări, el a folosit contrastul între părți elaborate în mod desăvîrșit și părți mai puțin elaborate, și ăst? e un lucru care-mi place.
Am afirmat că toți tinerii sculptori ar reuși mai oine dacă ar fi obligați să-și elaboreze lucrările de început păstrînd aceeași rigoare în toace detaliile. Este ca și cum ur cîntăreț ar învăța să cìnte pe un diapazon mai înalt decît posibilitățile glasului său, așa înot, la urmă, să poată cìnta cu tot volumul, în feìui acesta, dacă știi să-ți desăvârșești lucrare? pînă în cele mai mici detalii, într-un tîrziu pori să-ți permlți să lași unele părți neterminate. în ce mă
MICHELANGELO: Pietà Rondaninì (detaliu) — marmură
privește, consider că opera cea mai mare a lui Michelangelo, rămasă în atelierul său după moarte, parțial terminată, parțial neterminată, este « Pietà Rondanti ». Nu cunosc nici o operă de artă datorată vreunui alt artist care să fie mai emoționantă în expresia durerii ei. In realitate un amestec între două-stiluri, sculptura a fost începută probabil cu cel puțin zece ani înaintea morții sale și oprită la un anumit stadiu. Nu mult după aceea, n-a mai fost mulțumit probabil cu ceea ce făcuse și a vrut să] schimbe. Schimbarea a fost atît de drastică îneît am impresia că i-ar fi tăiat capul. Fiindcă dacă privești mina care atîrnă desprinsă de trupul lui Christ, observi că se termină nici măcar la jumătatea bicepsului și totuși atinge aproape nivelul umărului personajului existent.
Deci, acest personaj fusese, probabil, inițial cu mult mai înalt. Și dacă observăm și proporția lungimii trupului lui Christ, în comparație cu lungimea picioarelor, nu mai este nici o îndoială asupra faptului că toată partea superioară a lucrării originale a fost redusă.
Pentru mine e un mare mister de ce consider atît eu, cît și alți sculptori din generația mea, pe care îi cunosc — mă gîndesc la Giacometti, la Marino Marini — că această lucrare este una dintre cele mai mari și mai impresionante opere ale lui Michelangelo pe care le cunoaștem, deși este o sculptură cu atîta lipsă de unitate ? Există acolo un fragment — o mînă — realizată în stadiul precedent și care s-a păstrat ; există picioarele lucrate așa cum poate fuseseră încă
cu zece ani înainte, dar partea superioara este refăcută în așa fel încît mîna Madonei, așezată pe pieptul lui Christ, e subțire ca o fîșie de hîrtie.

Totul este turburător, emoționant: poziția capului, gingășia părții superioare, după părerea mea impresionează într-un asemenea grad fiindcă contrastează cu picioarele aproape terminate, rigide, tipice pentru Michelangelo. Partea de sus e gotică, iar partea inferioară este renascentistă.
Pentru mine, această opera înseamnă foarte mult deoarece contrazice teoriile acelor critici și esteticieni care susțin că grandoarea unei opere artistice constă în unitatea stilului ei.
S.· Unii istorici au fost de parere că această operă e ratată, dar pare greșită o asemenea opinie.
M.: Așa mi se pare și mie, fiindcă în cazul acesta ar trebui să considerăm ratate toate lucrările refăcute ale înaintașilor. După părerea mea, explicația constă în faptul că, simțind ca i se apropie moartea, valorile lui erau mai spiritualizate decît pînă atunci. Probabil că ajunsese și la concluzia că într-o operă de arta expresia spiritului omului — expresia concepției despre viață a artistului — este mai importantă decît o prelucrare măiastră a operei sau chiar desăvîrșirea ei.
Sînt convins că dacă ar fi înlăturat mîna aceea, aproape separată, lucrarea m-ar fi impresionat mai puțin, fiindcă această parte contrastează cu partea nouă; dacă ar fi refăcut picioarele, ca să fie de aceeași calitate cu partea de sus, lucrarea și-ar fi pierdut sensul, după părerea mea. Acest contrast, această lipsă de unitate a stilului par a îmbina două epoci din viața artistului, ceea ce în realitate s-a și întîmplat.
S.r Dumneavoastră considerați că această operă cu toată lipsa ei de unitate, e o mare operă?
M.: Pentru mine e grandioasă, pentru că au fost concepute cu grandoare tocmai acele elemente care multor critici de artă le pot apărea nelalocul lor. Ceva din acest pi incipiu e în statuia lui — așa-zisă neterminată — « Sclavii ». Eu nu o consider neter-minată. Deși Michelangelo ar fi putut încă lucra la ea, nu-mi pot închipui că ar fi vrut să o dcsăvir-șească în măsura în care a desăvîrșlt alte opere, Aici apare din nou acel contrast — contrastul între două antiteze, cum ar fi « aspi u » și «neted », «vechi» și «nou», «spiritual» și «anatomic».
în «Pietà» există aluzii expi esioniste, în contrast cu stilul realist al mîinii. De ce mîna care abia există este atît de expresivă? De ce Michelangelo aproape cu nimic provoacă în noi acel sentiment de gingășie cu care nimeni nu poate atinge un trup străin? Eu pur și simplu nu știu ! Dar cred că izvorăște din spirit. Și mi se pare că are ceva din valorile existente în desenele pentru « Răstignire ».
S.r Acestea sînt cu siguranță alte lucrări ale lui Michelangelo cu care are contingențe « Pietà Rondarmi ». Ele au un element comun , acea mișcare verticală, care dinamizează împietrirea
A4.: Da, cred că la sfîrșitul vieții sale își dăduse seama că prea multă vitalitate nu impresionează. Valorile sale s-au transformat în cele mai « esențiale » valori umane.
S.; Trebuie să spunem, în treacăt, că mîna care a ramas din perioada precedentă, oglindește mișcarea verticală amintită, a întregului grup.
M : Da, probabil că de aceea a și lăsat-o și n-a vrut s-o piardă. Nu era nemulțumit de ea. Cred că părțile care nu-t plăceau, Ic schimba și părțile pentru care n-avea rezerve, le lăsa,
Cam așa lucrează artiștii. Nu după teorie — cel puțin eu n-o fac — ca și cum ar spune : « Asta e corectă și o las, sau se potrivește cu noile mele preocupări ». în realitate nu renunți la anumite lucruri pentru că

«vezi» că «merg» și că tu, artist, ești mulțumit de ele. De aci reiese faptul că lucrezi atît din satisfacție cît și din nemulțumire. Schimbi lucruri care nu ți se par corecte și lași altele pe care le vei continua mai bine, cîndva. mai tîrziu.
S.r Dar de ce acest gen de simplitate propriu lui Michelangelo provoacă în noi, in genere, alt efect, decît acela pe care îl provoacă formele arhaice ale operelor sculpturale?
A4.. Cred că, dacă ai face chiar contrariul unui lucru în care ești rutinat, și în această nouă exprimare rămîne ceva din rădăcinile vechi. Asta înseamnă că niciodată nimic nu sc piei de Desenele pentru « Răstignire » sînt foarte simplificate, nu există în ele nici o mișcare omphcată, ca în lucrările lui mai timpurii, totuși în ele există mișcări neînsemnate, suspensii și inflexiuni care sugerează imaginea greutății corpului în agonie. Toate experiențele lui trecute există in ele. De aceea, am spus că în desenele pentru « Răstignire » și în « Pietà Rondanini » există cei 89 de ani îndelungați ai vieții lui Michelangelo. Această « Pietà » s realizată de un om care își stăpînește meseria atît de bine, încît poate folosi dalta acolo unde alții ar folosi penița. Mai există un moment, referitor numai la artiștii mari din trecut, și anume: operele lor tîrzii, într-un anumit sens devin mai simplificate și mai fragmentare, devin nedesăvîrșite și neterminate. Artiștii încetează să se mai pieocupe de frumusețe șl de alte noțiuni abstracte asemănătoare, și în schimb, operele lor devin mai grandioase.
S.: Ari subliniat caracterul fragmentar al acestei « Pietà » și dc asemenea dați întîietate și statuii « Sclavii », așa-zisă « neterminată » față de aceeași statuie terminată. Tocmai aici este acel ceva ce convine concepției moderne: fragmentul. Dar ne-ar plăcea să credem că aceasta reprezintă ceva mai mult decît un cult la modă.
/И.: Da, sînt ferm convins că nu e numai atic. Știți, desenele pentru « Răstignire », pe care le-am admirat, nu le-aș numi fragmentare și neterminate. Cred ca în jurul lor acționează, impresionînd într-un mod surprinzător, spațiul.
S : Revin: de ce preferați «Sclavii » neterminați, statuii terminate?
M.: Le dau prioritate fiindcă conțin în sine mai multa forță, după părerea mea, decît lucrarea terminată. Statuia de la Luvru e prea statică, adormită și sentimentală.
$»· Trebuie să exprime agonia.
M.. Știu, dar poate exprima moartea și totuși poate oglindi vitalitatea sculptorului.
* Oricum, în sculptura timpurie, de mijloc și mai tîrzle, nu există sculpvoi cu resurse mai ma r. Știa să realizeze tot ceea ce dorea.

MARI] PREGELJ
ᴍ ε z
MARIJ PRCELJ t llustrițil la Odisela — cu?
Mai ij Pregelj (n. 1913) este un deliberati/ patetic. Deliberativ, pentru că opeicle sale, fie că este vorba de grafică sau pictură, constituie, din orice parte le-am privi, chiar și din punctul de vedere strict al meșteșugului artistic, adevărate « dezbateri » pias tice. Și patetic, pentru că acestea nu pierd gravitatea emoțională originară a subiectelor și motiveloi, ci, dimpotrivă, o potențează la maximum într-o pledoarie sau argumentare poetică, riguros construită. Savant în elaborarea și organizarea plastică a imaginii, dar păstrînd o intensă fervoare cerebral? în expunerea emoției, artistul nu înfățișează atît latura exterioara a lucrurilor și evenimentelor, așa cum sînt sau par

că sînt, în irelevanta lor stereotipi:, ci analizează, disecă, întreprinzînd tulburătoare « ecorșeuri » psihologice în viața cotidiana și istorică a mulțimii sau omenirii contemporane.
Văzuți de aproape și parcă dinlăuntru! lor. oamsnii și evenimentele se proiectează durerò* în absolut. De unde rezultă un monumentili tragic, chinuitor chiar. Martor și subiect al dezasuelor contemporane, artistul nici nu putea să simtă altfel dimensiunea teribilă, groaznică a n'micniciilor pe care i-a. fost d t să le trăiască. « în lagăr », « Frica », « în adăpost. », « Împușcatul », « In tenebre », <· Omul » sînt
imagini de o elocvență tragică ridicată la rangul unor generalizări conceptuale, simbolice. Cmcolo de moira greacă, pe care eroii homerici au înfruntat-o glorioși, în vecinătatea zeilor, omul contemporan (cel care a cunoscut experiența dramatică a celui de a’ doilea război mondial și a nazismului), exprimat în pîrizele sale, pare chinuit de coșmaruri și spaime, provenind din metafizica tenebroasă a unor capete obscure («Cap obscur »). Cu toate acestea, nicăieri arta lui
253
Marij Pregelj nu transmite nici o idee deprimantă sau pesimistă. Oamenii, personajele tablourilor sale, sînt glorioase chiar și in înfrîngerile lor. « in adăpost » personajele parcă așteaptă tăcute dar, cu certitudine, victoria, iar « Împușcatul » reflectă deopotrivă încleștarea supremă a unei mari confruntări, în rare lupta nu este încă decisă. De aceea, culorile sale au ceva din strălucirea rece a unui optimism tragic, cu ample rezonanțe în inima omului. După un lung periplu, undeva se reface contacte! cu monumentalul homeric al preocupărilor sale dinaintea războiului. «Mama cu copilul», « Spălătoresele », «Femei pe terasă », « La debarcader » comunică liniștea și calmul imperturbabil al participării la dimensiunea cosmică a vieții.
Figurativ, dar nu în sensul comun al cuvîntului, Marij Pregelj, interpretează viața și o descompune în elementele ei intime, refaeînd-o substanțial, intr-o ipostază nouă, pe planul creației artistice. Pxealitatea apare astfel transfigurată și elaborată cu mijloacele și siguranța unei măiestrii deosebite. Reflectară în esența sa profundă, cu toate că în aspecte
anecdotice obișnuite, realitatea apare în pictura lui Marii Pregelj ridicată la rangul unei modalități estetice de existentă a adevărului. Pe această cale, con-r
strucția lucidă organizează inflexiunile sensibilități > după cum impulsurile acesteia conferă o aureolă dramatică, patetică, rigorilor inteligenței.
Conștiință artistică autentică, pictorul jugoslav Marij Pregelj exprimă în ardasa, sub multiple aspecte, efervescența creatoare a căutărilor și transformărilor sociale și artistice contemporane.
Unitară ca viziune și concepție, expoziția pictorului Marij Pregelj, ales în 1960 pteședinte al Uniunii artiștilor figurativi din Jugoslavia, deschisă în sălile Muzeului « București în arta plastică și colecția Simu », în ianuarie 1965, pe lingă faptul că se înscrie în rîndul schimburilor culturale dintre cele două țări, a prilejuit publicului românesc momente de mare elevație pe care ți le dă cunoașterea unor universuri artistice cu o problematică deosebit de interesantă.
OCTAVIAN BARBOSA
1
*

ч
Г
л

MARIJ PREGELJ: Femei pe terasă - tehnică mixtă pe pînză

S I M E Z E

RETROSPECTIVA IOSÏF FEKETE

Identificat cu propria-i creație, Felcete își scrie biografia în piatră, în bronz sau în lemn, sculptura izvorîtă din mîinile sale constituind trepte pe meandrele ascendente ale vieții. Ceasuri petrecute în atelierul artistului, cărora Iε-am adăugat lectura însemnărilor zilnice (unele publicate cu prilejul expoziției retrospective, Galeriile din str. Onești 1, decembrie-ianuarie) ne-au întărit convingerea că fiecare sculptură este direct legată de momente intime ori de etape din viața sa. Confesiunea personală nu e urmărită de sculptor ca un țel final in artă și apare sensibil estompată. Faptul de viață constituie numai un punct de piecare în procesul creației: retrăit cu intensitate în memorie, el îi procură artistului asociații emoționante, declanșîndu-i resorturile interioare care înaripează fantezia. Așa se naște apoi, gîndită in volume, o lume nouă, cu semnificații profund umane, latâ de ce identificarea artistului cu opera o sesizăm ca un subtext subtil care dă nuanță de interpretare personală, sentimentelor și ideilor majore întruchipate în torme sculpturale.

în două direcții se îndreaptă strădaniile creatoare ale lui Felcete: năzuința spre măreție și năzuința spre intimitate, Amîndouă sînt prezente de-a lungul unei activități de pat<*u decenii, constituind, la drept vorbind, coordonatele universului artistic al sculpto-

rului. Deși diferite, aceste năzuințe se întîlnesc și se realizează adeseori concomitent în aceeași iucrare. Monumentalul — cînd nu este manifest eroic ca, de pildă, în « Monumentul Aviatorilor » — București (colaborare cu sculptorița Lidia Kotzebue), în « Monumentul Horia, Cloșca și Crișan » — Alba-lulia (colaborare cu arh. Octavian Mihălțeanu) sau în « Cîntecul eliberării Oradiei » — împrumută, de multe ori, o notă familiară, proprie plasticii mici, iar lucrările aparținind acesteia din urmă conțin, condensată în dimensiuni relativ reduse, o profunzime de sentiment rar întîlnită la sculptura de interior.

Urmărind retrospectiv activitatea sculptorului, puține sînt lucrările care să nu reziste confruntării cu trecerea timpului (referindu-ne, mai ales, la cuprinsul recentei expoziții). De altfel, de la primele manifestări publice, Fekete, format în tradiția școlii realiste românești, se arată un artist conturat, pe care nu-l vor încerca fluctuațiile modei. Incertitudini și inerente dibuiri vor fi depășite, pe drumul propriei evoluții. Aceasta se dezvăluie ca un rezultat al experienței, al acumulărilor de trăiri și cunoștințe, al muncii perseverente concretizată în dialogul permanent cu materialul (capricios sau docil, rezistent sau maleabil — fie piatră, fie bronz, fie lemn) : mai demult, în anii tinereții, artistul căutînd să-i impună forma, mai tîrziu, odată cu înțelepciunea maturității, căutînd să descopere forma operei pe care materialul o conține virtual Așa ne

explicăm nervul, încleștarea de forțe, clanul din « Ugh-Lomhl » (1937) - unde șl spațiul
ambiant este «sculptat», golurile apărînd ordonate într-un ritm dinamic ce secondează ritmul formelor de bronz ; așa ne explicăm calmul imperturbabil din impunătorul « Cioban cu cîine » (1961) — unde simplitatea de monolit a marmurei ridică geologicul la semnificații de legendă sau de baladă populară. în fiecare caz atitudinea artistului față de material este justificată, argumentată, conformă cu exprimarea ideii. Și se simte mereu intenția artistului de a stiliza, intenție care se arată a fi indicat un drum propriu spre expresia concentrată, sintetică, de nobilă simplitate, al cărui suport tematic este ființa umană
— reprezentată portretistic sau în compoziții.
în portret, de la concepție la modelaj, artistul obține reliefarea trăsăturilor individuale ca un rezultat al analizei psihologice (autoportret, portretul maestrului Ciucurencu, al poetei Nina Cassian, al pictorului Victor Cupșa etc.) sau imprimă forță generalizatoare, caracterizînd un tip uman condiționat de coordonate sociale («Cap de țăran»)
— implicită fiind totdeauna atitudinea afectivă a autorului, care înainte de a portretiza a stabilit legături trainice cu modelele sale, bazate pe intime afinități intelectuale.
Compozițiile, numeroase și variate, nu au pe primul plan redarea unui fapt de viață (cu excepția subiectelor concepute narativ ca atare, unde istorisirea se cere de la sine — « Punguța cu doi bani », de pilda), ci exprimarea unei idei, laconic, cu cît mal puține elemente. Ideca de artă (de pildă muzica, înti uchlpata in diverse forme,
la epoci diferite) e pregnant exprimată în puritatea fizică și etică a «Tinărului viorist », pe care din orice punct îl privești, ai impresia că bronzul însuși cìnta. Există, în general, legături firești între muzică și poezie sau muzică și pictură, ușor sezisabile. Fckeie năzuiește să stabilească asemenea legaturi între muzică și sculptură, ca o comuniune intimă. Sculptura capătă în felul acesta, intr-un sens figurat, calități de orgă eoliană, prin simplul contact cu aerul din jur, marmura, bronzul sau lemnul dau viață spațiului, umplîndu-l cu propria lor rezonanță. Nudurile lui Felcere în general (purtătoare de sentimente și idei sau avind doar un rost decorativ in ambianța unui interior), au, în ținuta lor elansată, o certă aluzie la muzicalitate, ca noblețe spirituală
Exprimind, de asemenea, sentimente profunde, de la bucuria de a trăi (« Primăvara »), la reculegerea pioasă, și dîrză în același timp, solicitată de amintirea neștearsă a victimelor fascismului (« Elegie ») și pînă la reveria fantastica prilejuită de contemplarea universului (« Cometa »), cuplul uman bărbat și femeie — revine în sculptura lui Fekete mereu, în perfect echilibru, tinzînd uneori scre contopire într-un unic bloc (« Pasiunea »), ca un reazăin de nezdruncinat al triumfului vieții.
Triumful vieții, acesta este mesajul pe care-l poartă retrospectiva Fekete, omagiu contemporanilor constructori ai vieții noi. Ea încununează armonios patru decenii de activitate și las?, deseáis drumul realizării unor viitoare monumente.

PAUL VERONA

Pictura lui Paul Verona, lirică în
esență, se adresează sensibilității privitorului și e capabilă să te emoționeze, dacă nu oîntîmpini cu pretenția privitorului avid de noutăți. Aceeași de-a lungul anilor, consecventă unei viziuni formată

post-grigorescian și post-impresionist în același timp, slujită cu probitate profesională și meșteșug indiscutabil, așa cum ni se dezvăluie în recenta expoziție personală (Galeriile Magheru, lanuarie-tebruarie) — cu calitățile și cu limitele ei, această pictură te îndeamnă la contemplare și meditație. Nu se poate să r.u remarcăm, în ansamblu, o prospețime c<re “radează simțirea mereu tinerească a artistului. O aflăm în imagini cu o evidentă arhitectură a peisajului («Valea Moldovei », « Drum spre Oltenița», «Trei ulmi la. Pante-limon », « Pe'raj cu stoguri »), în lucrări spontane, deși elaborate (« Carieră de piatră», «Cosaș în Bucovina»), in acea « Iarnă », cu aparența poetică a lucrurilor înfățișate sub jocul luminii care însuflețește culorile sau într-o compoziție cu unele tendințe decorative vădite de năzuința de a simplifica și de a crea un ritm de forme și culori («Complexul Onești»). Verona trăiește în mijlocul naturii noastre fermecătoare, e solicitat de elemente ale actualității și se arată mei ou receptiv la poezia unui interior sau a unui mănunchi dc flori.
NORIA HORȘ1A

VICTOR RUSU-CIOBANU

Prețioase daruri de imaginație vădește ultima fază din evoluția graficianului Victor Rusu-Ciobanu. Dacă sezisarea profunda a esențelor contemporaneității, adică o adevărată contemporaneitate, nu pare la prima vedere trăsătura primordială a acestei viziuni, expresivitatea imaginilor cîștigă la o examinare atentă Sîntem transpuși, ca puntati de covorul vrăjitoresc, într-o lume de basm stilizat cu nuanțe ușor orientale, deși poate neîndeajuns de «autohtonizate» intim, nu destul de aproape de un Harap Alb al lui Creangă, de pildă. Pitorescul, cu ușoare cochetării de abstractizare, ne duce dincolo de Nastratin Hogea, către o îmbinare de miniatură persană, — surprinzător amplificata, — cu vagi geometr¡zări, cuminți dar sugestive, care ne mențin într-un agreabil decorativ, oarecum mitologic modernizat, adesea sezisant.
Cît de « originale » sînt viziunile lui Rusu-Ciobanu e greu de spus în chip hotărît. Lucrarea intitulată « în manej», bine compusă, cuprinde o ritmică și o tensiune de netăgăduit. Un călăreț stilizat în chip de păpușă mecanică, plasat în picioare, chiar in centru, de.^plcínd imaginea în două părți dinamic echilibrate, tine cu brațul stîng un armăsar focos cu ample podoabe capilaro, coamă șl coadă pînu în pămînt, Genul acesta de stilizare ne duce cu

lOSIF FEKETE: Cioban cu cline — marmură lOSIF FEKETE : Cap de țăran — piatră

PAUL VERONA: Silozuri la Constanța — ulei

VICTOR RUSU-CIOBANU: Fata cu mărul -tu$ colorat

VICTOR RUSU-CIOBANU: Scenă de circ - tuș colorat

jindul către freschiștli prerenașterii italiene, dar și către cei mexicani ai epocii noastre. Există însă respectiva nuanță de grotesc în transpunere care, îndepărtînd aspectul epigonîc al elaborării vizuale, subliniază elementul de « șagă » amuzantă, restabilind nota « personală ».
în « Scena de circ » însă, se revine la o viziune mai cuminte, mai curentă, deși cc punerea în pagină » și urmărirea amănuntului clasic sînt bine studiate și tipizarea clovnului ni se pare izbutită.
In « Dans popular » stilizarea se apropie de grotescul de nuanță slavă, pare-se. poate mai puțin convingător ca articulare și structură a imaginii. Nici chiar în măștile de războinici grotescul nu este

neostentativ, « în surdină », sînt transpuse chiar personajele de bîlci care capătă o tainică înnobilare, deoarece accentul sufletesc naiv, uneori frust, conține o vibrație omenească autentică. Fantasticul, la Rusu-Ciobanu, cuprinde și freamătul unei poezii cosmice valabil transpusă plastic. Elementul arhaizant, flora fantastică, împletite cu certa percepție a amănuntelor concrete. închipuiesc un ansamblu adesea obsedant, mai ales ca intenție. Deoarece în unele imagini stăruie un element manierist, secret sau vădit, tocmai pentru că substratul afectiv este uneori tributar unei sentimentalități discutabile.

Să nădăjduim că evoluția viitoare va sublinia mai mult capacitatea de captare a semnificațiilor majore în cadrele acestei desfătătoare împletiri de fantastic pitoresc și viziune cosmică ușor grotesca.

N. AKGINTESCU-AMZA

LIDIA MIHĂESCU

În gravurile Lidîei Mihăescu, înfățișa
rea cotidianului este pătrunsă de un sentiment sărbătoresc, artista tinzînd să găsească cea mai concentrată și activă expresie plastică a ideii. Atrasă de străvechile așezări ale pădurenilor, artista le-a văzut cu ochiul cercetător al artistului si le-a redat cu emoția
* Э
celui care intră pe neașteptate într-o lume de legendă. În xilogravurile colorate, reunite în expoziția sa personală («Pădureanca », « Familie de pădu-reni », «Țărani din Făgăraș», «La fabrica Spicul »), prin îmbinarea fericită a tradiției cu contemporaneitatea, Lidia Mihăescu a ajuns la stilizări expresive, la o cromatică variată, totdeauna adecvată atmosferei evocate. Marile suprafețe colorate, străbătute de linii albe, unduitoare, au în privitor rezonanța unui cîntec.

în seria de xilogravuri despre Ba-badag («Tătăroaice », «Femei din Ba-badag », « Piață din Babadag »), pe lingă o cromatică simțitor deosebită de cea a lucrărilor create anterior, pe lîngă anumite aspecte noi Intervenite chiar în procedeul tehnic, mal complicat, mal dificil, mal subtil am putea spune, artista aduce în concepția compozițională un punct de vedere nou, un ritm Inedit, plasînd elemen
tele compoziționale etajat, proiectîn-du-le pe fondul alb al hîrtiei și reali-zînd astfel un puternic efect decorativ, niciodată obtinut însă în detrimentul transmiterii fondului afectiv. Maniera șî procedeele de gravat și imprimat ale Lidîei Mihăescu se încadrează organic în viziunea sa. Artista demonstrează în același timp o adevărată pasiune în căutarea unor noi procedee de gravură, menite să pună în valoare, cu și mai mare eficacitate, intenția plastică. Aceste căutări poartă girul probității, seriozității, meticulozității de alchimist a artistei. De altfel, progresele înregistrate pe acest drum sînt sesizabile în « Flori », « Compoziție decorativă », « Maternitate ».

în încheiere, i-am putea recomanda artistei să includă în sfera tematicii sale aspecte mai variate decît ne oferă astăzi creația sa. Această recomandare însă nu i se poate face decît în eventualitatea necunoașterii seriozității și pasiunii cu care lucrează, însușiri care justifică pe deplin constanta cu care atacă anumite subiecte și elimină presupunerea unei limitari de orizont.

GLARETTE WACHTEL

MARIA LĂZĂRESCU

Străvechea tradiție a ceramicii de pe meleagurile noastre a găsit în viguroasa personalitate a Măriei Lăză-
rescu un spirit înclinat a-i surprinde raporturile și a-i înțelege sensurile creator. Cercetînd cu dragoste comorile de la Cucuteni,

Cîrna, Frumușica și producția unor renumite centre ceramice mai noi, ca Oboga și Hurez, Maria Lăzărescu a reținut mai cu seamă acea lecție de desăvîrșită sinteză dintre funcție, formă, materie și decor, pe care valorile artei neolitice și folclorice o însumează.
în lucrările care reprezintă cele mai de seamă izbînzi ale artistei, folclorul rămîne doar un punct de sugestie, din care vor porni propriile sale impulsuri imaginative. Astfel, privind panoul « Berbec » alb pe fond roșu (încadrat în fier forjat) apare cu claritate cum, din studiul simplei linii vălurite (specifică decorației de Cîrna), ai tista încheagă o structură originală.
Cu functionalitate precisă, destinate unui scop utilitar sau împodobirii arhitecturii de interior, ansamblul pieselor expuse se distinge prin preocuparea pentru o cît mai mare expresivitate a formei, cît mai adecvat decorată, ca și prin evidențierea matei iei, obținută fie prin Jocul unor suprafețe rugoase cu altele netede, fie prin diferențe de mat cu semimat, fie prin sublinierea grosimii glazurilor. Cracleurlle pe care le adaugă surpriza arderii în cuptor intensifică frumusețile obținute premeditat de ceramista. De bun gust sînt armoniile cromatice pe

LIDIA MIHĂESCU; Ghlwrl|tli - xilo<ra*urâ color
care le urmărește artista. Menționăm în acest sens serviciul de fructe (cu decorație inspirata de legenda transilvăneană «Șapte fete și un căpcăun »), în care obține o rafinară armonie de alb pe alb (alb mat și alb semimat cu cracleurî) serviciul de fructe in roz și negru, cu un desen inspirat din decorația de Cucuteni, serviciul de fructe în alb și negru cu motive dezvoltate din simbolul atomului, cum
și plăcuțele cu flori și pești.
în ce privește varietatea formelor, amintim, pentru forma lui frumoasă, practică, serviciul de ceai, serviciul de vin roșu cu ornamente albe, a cărui cană contîguiează un capitel, sobrietatea liniei serviciului de vin din pămînt natural ars, cu decor dc meandre albe, smălțuit în interior tot cu alb, ca și vasul cu care artista a participat la concursul de la Faenza (1964), original atît ca formă, cît și ca decor și glazură.
De un efect deosebit pentru decorarea interiorului esce panoul rustic, zlcă.uii din cable de pămînt ars nean-gobat. smălțuite, încadrate în fier forjat; motivul păsărilor albe se compune pe fondul roșu cu frumusețea unei constelații,
Figu. inele (inspirate de -ealízarile similare ale ceramicii de Cârna) șî «caloienii» (mici figurine antropomorfe utilizate in străvechi dercîntecc de dragoste) punctează pitoresc ansamblul lucrărilor expuse.
in expoziție există și lucrări ale căror forme și decorație sînt simple transpuneri după folclor ; în ele aportul artistei e ma! puțin pregnant. Dc altfel, artista singură le-a înglobat în catalog in grupul Intitulat « Folclor ».
în ansamblul ei, expoziția Măriei Lăzărescu constituie o manifestare plenară a unei artiste decoratoare ce înscrie o prezență în ceramica românească contemporană.

ZOE VERMONT

Expoziția pictoriței Zoe Vermont (fiica lui Nicolae Vermont, descendenta unei familii cu multilaterale preocupări artistice), dezvăluie strădaniile desfășurate de artistă pe durata a două decenii, cîte s-au scurs de la ultima sa manifestale personală (1946).
Sînt strădanii marcate de probitatea și sinceritatea unui temperament delicat, care încearcă să se exprime și să exprime varietatea

aspectelor realității, modestă, grafica ei ramine astăzi în aceleași coordonate ca si
• * în trecut.
Actuala expoziție cuprinde acuarele și monocipuri.
Deși în monocipuri citim cel mai bine intențiile etapei actuale, — tendința spre simplificare și ritmare a schemei compoziționale, raporturi cromatice mai îndrăznețe, depășirea unui anume pitoresc desuet, — calitatea acuarelelor sale mai vechi nc face să regretăm că artista a neglijat în ultima vreme o tehnică în care, credem, sensibilitatea sa și-ar fi găsit o mal potrivită întruchipare.
Demnă de o mai mare atenție din partea artistei ni se pare a П abordarea gravurii în metal. Singura lucrare în această ’ehnlcă — «Turnul din Sibiu » — este, poate, cea mal expresivă imagine din expoziție.
o, Q.
LIDIA MIHĂESCU: Fernoi din Babadag — xilogravurii color]
MARIA LĂZĂRESCU: Serviciu do fruae ceramicii
7QE VERMONT : Turnul din Sibiu gravuri pa moțai
CARNET D
LOGICA FORMEI
MIRCEA DEAC
Interesul artistului pentru formă, pentru metamorfozarea acesteia, este legitim. Epoca noastră cunoaște in diversitatea fenomenelor și curentelor sale artistice, tendința unor artiști de a face din formă obiectul unic al artei, tendință concretizata în marele lor interes pentru îmbogățirea limbajului plastic și folosirea selectivă a acestuia cît mai aproape de o stare pură, primară. Nu este mai puțin adevărat că o idee, o temă, un subiect pot fi redate într-o infinitate de imagini, cu mijloacele plastice și materialele cele mai neașteptate.
Există oare o formă unică, singura posibilă șl perfect corespondentă unui subiect? Sînt infinite unghiurile din care poate fi văzut și Interpretat un subiect, după cum sînt și nenumărate personalitățile artistice care, prin propriul lor stil și manieră, individualizează, particularizează sensul unei Idei.
Brâncuși, descriind modul cum a evoluat stilistic în realizarea nenumăratelor versiuni ale portretului 260
« D-rei Pogany », se întreba : « oare care este ultima? ».
în decursul istoriei, personalitatea artistului a devenit o măsură obiectivă în înțelegerea operei de artă. De la anonimatul artistului feudal la afirmarea personalității «originale» a artistului contemporan există o scara cu nenumărate trepte ale individualizării și particularizării modului de exprimare a acestuia. Concepția ideologică și estetică a artistului, imaginația, ideile sale, experiența sa tehnică, sensul moral șl semnificația socială a creației, continuă, ca o legitate a creației artistice, să pună în valoare principiul unității conținutului și formei, dar totodată ne explică șl mai bine aspectul multilateral al întruchipării sale în Imagini particulare,
în rîndurlle de față nu intenționăm să facem o discuție filozofico-artlstlcă asupra formei în artă, cl dorim mal mult să subliniem că există o evoluție a modulul în care artiștii înțeleg forma. Bunăoară, în sculptura modernă nonfigurativă problema formei are alte legi decît cele tradiționale, legile ei decurgînd dintr-o nouă concepție fizică-mate-matică a spațiului asociată universului interior al artistului și din considerarea intuiției drept metoda cunoașterii. în preocupările sale cubiste, sculptorul Laurens caută armonia cosmică sub forma impulsiilor forțelor naturii, ale apei și vîntuluL Despre Henry Moore

se vorbește că între el și materialele folosite ar fi o prietenie intensă și secretă, că materia în loc să-í fie un obstacol, îi este un ajutor. Naturasi materia sînt o sursă de inspirație pentru Moore, mai viguroasă decît imaginația. Această dragoste pentru materie dă posibilității sale expresive în sculptură acel simț ascuțit al grandoarei, numit de el « vitalitate spirituală ». Dar tot el este acela care scria: «Prima spărtură într-o piatră, a fost pentru mine o revelație »,
»
Este cunoscut de asemeni că estetica artei abstracte susține inutilitatea figurii în artă. Consecința acestei concepții a creat noi preocupări pentru formă, făcînd-o chiar obiectul artei. La aceasta a contribuit și Brâncuși, fără să ajungă la limitele extreme la care au ajuns adepții artei nonfigurative. El a integrat genial figura vie (pasărea, foca, peștele etc.) în forma dinamică a unui volum elementar. Nobleței materialului, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentalului și anecdotei — servite de dorința de a formula o poetică a esențelor — au făcut din Brâncuși deschizătorul unor drumuri coi în sculptură, întoarcerea la oul originar — simbol al creației — a devenit irezistibilă. Exagerarea a fost firească la mulți sculptori. Emile Giglîoli lasă blocul de piatră așa cum îl scoate din carieră. « îmi place sã simt rezonanța interioară », explică el în fața masivității informe a operelor sale. El aspiră la oul lui Brâncuși, la o extremă economie a mijloacelor plastice, monumentalizează volumul. Forma simplificată a devenit o preocupare și pentru sculptorii noștri — și îndeosebi pentru cei monumentaliști — unii dintre ei hotărîți să lucreze direct blocul în cai ¡era de piatră. Unele proiecte prezentate de curînd
de către sculptorii Ion Vlad, Gheorghe lliescu, Paul Vasilescu ș.a.» sînt așteptate cu îndreptățită curio-xitate să fìe văzute la mărimile concepute și amplasate în ansambluri arhitecturale sau în parcuri. Problemele care se ridică în fața sculptorului «abstract» nu au nimic comun cu acelea pe care Ie întîlnim la sculptorul « figurativ », chiar cînd acesta din urma tinde la stilizare, simplificare sau la schematizarea unei figuri.
Problema spațiului cu două dimensiuni — un veritabil paradox al sculptorului Lardera — este o problemă de formă și totodată de concepție metafizică, în blocurile sale spațiale, mobile, aeriene, Lardera vede o evocare dramatică, spirituală» a luptei sale cu materia și spațiul. Pe alt plan, dar în esență tot idealist, Richard Lippold își propune să ilustreze în sculptură legile pitagoriciene ale numărului și, renunțînd la volum și la suprafață în favoarea liniei, obține forme aeriene din sîrme.
G abo șî Pevsner, în concepțiile constructivismului lor, legitimează complexitatea de planuri și linii ale formelor lor spațiale, prin preocuparea de a face din sculptură matematică, iar Jean Arp își caută justificarea incertitudinilor în universul larvelor, al existențelor primare.
Lumea formelor în artă este însă fără limite, fie că este vorba de arta figurativă sau de arta nonfigurativă ; important este ce simbolizează, căror idei servește și cui se adresează.
Să ne imaginăm surpriza și nedumerirea lui lacob Negruzzi, care, în 1870, îl critica în Convorbiri Literare pe pictorul N. Grigorescu că nu-șl termina tablourile și ci picta «cu o ușurință și o superficialitate neiertate », dacă ar fi intrat azi — după aproape 100 de ani — în expozițiile pictorilor Ion Țuculescu, Aurel Cojan șî Joan

Mirea. Se va spune că îl desparte desigur un secol tumultos în experiențe, cu un ritm accelerat И progresiv cu trecerea anilor,
Azi, cînd privim galbenul lămîl din tablourile Iul Pallad/, ne punem întrebarea dacă culoarea aparține galbenului lămîl, sau artistului, vibrației salo Interioare
sub impulsul căutării rezolvării unui ansamblu armonios colorat.
îndeosebi la Pallady, Petrașcu, Dărăscu putem vorbi de o seducție cromatică, de poezia naturii interpretată liric sau dramatic, ceea ce ne explică și larga lor accesibilitate.
La Țuculescu și Mirea, pe planuri cu totul deosebite, problema înțelegerii creației nu se limitează la cadrul strict al cromatismului pictural. Sînt înțelesuri care decurg din forma picturii lor. Operele lor investighează natura în profunzime, spațial și temporal prin intermediul formelor șl culorilor. Prin operele lor, ei ne conduc într-un univers intuitiv, plin de nedeterminări.
Considerăm că este firesc să vedem problema formei ca o problemă de disciplinare a sensibilității.
în acest sens, Ion Gheorghiu, Brăduț Covaliu, Pavel Codiță, Ion Pacea, Ion Bițan, Mihai Danu, Eugen Popa, Spiru Chintllă, Sabin Bălașa reușesc să-și disciplineze sensibilitatea și să-i dea sensuri concrete pe diverse teme și preocupări.
Bucuria vieții, exprimată de optimismul culorilor, umanisul gîndirii care înnobilează forma, frămîntă-rile lor interioare în dorința de a explica tainele vieții șî morții, conferă operelor lor expresivitate și originalitate.
Deși moderni în limbaj, departe de înaintași, el se înscriu totuși pe linia tradiției, fiindcă maeștrii picturii noastre au exprimat, prin formă și culoare, bucuria sau suferința, atitudine ce corespunde unui sens filozofic, rod al identității creatorului cu aspirațiile poporului.
Ochii artiștilor caută în infinitatea formelor șl culorilor, pe acelea apte să exprime o atitudine șl o concepție contemporană. Dar sînt șl artiști care se întreabă ce să la de la tradiție șl ce să aleagă din imaginile atît do contradictorii alo arto! moderne, care adeseori șo anulează únelo pe altele. O asemenea întrebare trădează, de fapt, în numeroase cazuri. Incapacitatea de a fi personal, de a înțelege șl reda viața contemporană cu problemele el.
Subiect și semn, temă și surpriză, anecdotă și forma, mișcare, semnificație și culoare, arta, dacă este făcută de artiști autentici, cu talent, cu gust, cu putere de dăruire, exprimă o atitudine în fața vieții. Arta este tot mai mult solicitată să exprime umanismul generos al epocii noastre. Ceea ce este însă păgubitor în experiența multor artiști contemporani este încercarea lor de « modernizare » a picturii sau sculpturii, în detrimentul viziunii plastice personale.
Despre puține lucrări prezentate în ultimele expoziții din acest an, am putea spune că sînt deplin integrate în complexul problemelor epocii contemporane. Din mulțimea lucrărilor Iui Ciucă, puține au fost ceia care ne-au dat răspunsuri convingătoare pe plan estetic.
Cennino Cennini, cu secole în urmă, cerea artiștilor să se roage înainte de a începe si picteze. De fapt, el recomanda artistului să nu picteze Ia întîmplare sau după o falsă inspirație de moment. O meditap’e preliminară este necesară. Ea obligă Ia concentrarea indispensabilă realizării operelor de artă autentice.
Fiecare artist poartă în sine o culoare fundamentală. Ea poate fi nuanțată, dar rămîne, în esență, aceeași. « Culoarea » lui Baba este diferită de a Iui Ciucurencu, a lui Catargi de a lui Ghiață, a Iui

Brăduț Covaliu de a lui Eugen Popa. înainte de a-i deosebi prin subiect, îi deosebim prin culoare și prin o anume logică a formei, proprie fiecăruia. Această problemă ține de personalitate, de cadrul în care ea se dezvoltă, de tradiție șl influențe, de cultura care-l înconjoară. Mihai Popa a găsit în violența culorii mijlocul de a-șl exprima vitalitatea. Spiru Chintllă, în geometrismul formelor sale, redă de fapt expresia cerebralității lui.

Putem vorbi și de caracterul Ilogic al formei, de acea tendință în care, în pictură șl în sculptură, folosirea aventuroasă a materialelor diverse răspunde unei singure întrebări: «Da w nu?». în aceste cazuri, pictura devine doar o încercare de a împinge arta la Urnita sa, la latura sa cea mal subiectivă și fortuită, Dar aceasta este altceva decît ceea ce numim artă șl creație.

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ LA MUZEUL DE ARTĂ AL R.P.R.

M. H. M AX Y

Pina spre mijlocul veacului al XVIII-lea, cercetătorul istoriei muzeelor va trebui să constate existența unor colecții particulare — înjghebate de amatori pasionați pentru operele de artă. Aceste colecții își aveau valoarea lor în raport cu discernămîntul artistic al colecționarilor.

Din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, ca un reflex al procesului de democratizare, începe să-și facă loc ideea folosirii colecțiilor pentru un contact mal direct cu publicul, care începuse să manifeste interes față de arta plastică.

Se afirmă astfel necesitatea creării de colecții publice, care-și vor contura în timp funcția lor socială cu rol determinant în educația amatorilor de artă. Muzeele au fost centrele în care s-au format viitorii istorici de artă, și abia după ce au început să apară lucrări de istoriografie, teorie și critică de arta s-a putut trece la o organizare pe baza științifică a muzeelor. în veacul al XlX-lea se formează primele cadre muzeistice șl apar publicații științifice în acest domeniu. De ele vor beneficia muzeele concepute ca expoziții permanente și — de asemenea — expo zițiile cu racter temporar. în tot veacul al XlX-lea și în primele decenii ale veacului nostru s-a confirmat necesitatea expunerii obiectelor de artă pe genuri, epoci și școli naționale, lnstaurîndu-se principiul succesiunii cronologice.

Publicul poate urmări mult mal ușor desfășurarea în timp a operelor, stilurilor, lupta dintre diferitele concepții artistice.

Toate acestea demonstrează că, pe măsura dezvoltării lor, muzeele devin centre în care se elaborează răspunsuri Științifice asupra problemelor de artă, asupra rolului pe care aceasta îl deține în societate, Concepția științifică despre geneza, dezvoltarea șl rosturile artei, se reflectă în organizarea expunerilor muzeale, acordîndu-le acestora un spor de eficiență.

Pentru Muzeul de artă al R.P.R. problema dezvoltării nu se poate reduce la aceea a amenajării unor spații de expunere numai pe baza sporirii volumului de bunuri artistice consacrate șl bine conservate, Principala caracteristică a activității muzeistice în anii noștri o constituie, față de practicismul îngust din trecut, o orientare fundamentată științific care se sustrage hazardului. în muzeele noastre activitatea științifică este considerată ca o axă în jurul căreia se dispun toate acțiunile. Concepția care stă la baza activității muzeografice, este concepția marxist-leninistă, cu toate implicațiile

pe care le are în estetică, în istoriografie și în critica de artă. Noi tindem în permanență ca atît expunerile, cît și îndrumarea orală sau textele care însoțesc expozițiile permanente și temporare, să dea posibilitatea publicului să desprindă raportul existent între arta unei epoci și alta, măsura în care ele exprimă lupta dintre diversele idei și poziții estetice. De aci decurge în mod evident opțiunea noastră pentru o prezentare pe școli naționale șl în ordine cronologică, evitînd categorisirile rigide și definitive.
în ultimul timp, pe baza unei înțelegeri mal profunde a perioadei dintre cele două războaie, s-a procedat la o expunere mai judicioasă a unor artiști, reprezentativi pentru această epocă.
Muzeul de artă al R.P.R. a avut inițiativa de a prezenta într-o expunere cît mai cuprinzătoare lucrări semnificative din perioada respectivă aparțl-nînd Iul Corneliu Mihăllescu, Vaslle Popescu, Nuțl Aconț, Marcel lancu, Magdalena Rădulescu, Mattls Teutch, Mlllța Petrașcu șl Irlna Codreanu.
Credem că muzeul nu poate șl nu trebuie să rămînă o enciclopedie de artă definitiv stabilită. Prin descoperiri de noi opere semnificative, printr-o nouă considerare de ordin critic, muzeul capătă o altă înfățișare, mal vie, mal atractivă. Punînd într-o lumină nouă valoarea unei lucrări de artă» un singur tablou, o statuie pot schimba o sală. Dar este șl trebuie să fie oare muzeul numai o Instituție de conservare a unor opere de artă consacrate? Nu poate fi muzeul for activ al problemelor de artă contemporană, nu poate lua parte muzeul la dezbaterile pe cîmpul deschis al controverselor estetice?
Cîte lupte s-au dus între clasicismul lui David și romantismul lui Delacroix pe arena vremurilor consemnate prin opere de valoare așezate laolaltă în muzeul Louvre? Cîte lupte între romantici, realiști și impresioniști ? Și toate aceste frămîntărî n-au rămas numai la schimburile de săgeată ale invectivelor critice, ci s-au transformat în opere de artă care conviețuiesc pașnic în toate Galeriile de seamă, mărturisind generațiilor de vizitatori disputele creatoare ale vremurilor respective. E comod să te rezumi la rolul de înregistrator, fie și științific, al datelor pe care ți le împrumută istoria de artă, este însă mal dificil să iei parte Ia istorie, să descifrezi adevărul în plină desfășurare, să lupți pentru el și să-i întrevezi afirmarea în perspectiva timpului.
Consacrînd o sală artei contemporane românești. Muzeul de artă al R.P.R. oferă vizitatorului posibilitatea să participe activ la dezbaterile actualității plastice, să fie prezent la confruntările de stiluri, concepții și viziuni ale căutătorilor de noi drumuri în artă. Vizitatorul devine astfel martorul aparițiilor unor modalități de înțelegere și exemplificare, dezvoltate pe făgașul tradiției naționale șl universale» și pe terenul fertil al realității, modalități care poate se vor adăuga la răbojul tradițiilor artei plastice românești. Pe acest fundal al actualității vii, confruntările și experiențele se orînduiesc într*o expunere metodică a stilurilor celor mal diverse: Baba șl Clucurencu, Bunescu șl Șaru, Mlrea șl Brăduț Covallu, Lucian Gri-gorescu și Grlgore Vaslle, Almășanu șl Vincențlu Grlgorescu» Kovacl Zoltan șl Silvia Cambir, Eugen Popa șl Ligia Macovel, Irimescu și Ion Vlaslu, Maltec șl Sxervatlusz, Boris Caragea șl Săblescu, Vlad și Apostu, etc.» etc.
Oferind vizitatorilor noștri o sală permanenta cu realizările fiecărui an» credem că Muzeul de artă al R.P.R. va contribui în mod creator la susținerea și valorificarea activității artistice a generațiilor de

artiști plastici din țara noastră, realîzînd prin oglindire vie, imaginea reală a artei contemporane.

ASUPRA UNOR PROBLEME ACTUALE ALE ARTELOR DECORATIVE

Condițiile noi de viață, cerințele crescînde ale maselor largi de oameni al muncii» actualul ior nivel material și spiritual sînt ades Invocate, șl pe drept cuvînt, cînd se discută despre dezvoltarea pe care o înregistrează,în ultimii ani, arta noastră decorativă, precum șl despre perspectivele de viitor ce I se deschid.

Interesul unanim manifestat, prin organizarea expoziției artelor decorativo recent Inaugurată li Daliei, are un deosebit ecou atît printre creatori, critici, specialiști, cît șl în rîndul publicului larg. în acest context, publicăm răspunsurile unor artiști, solicitați de redacția revistei noastre să-șl spună punctul de vedere referitor la unele probleme actuale ale artelor decorative.

A4. PANÁ &UESCU

însemnări pe marginea temei „folclorul în arta decorativa culta contemporana*1

Prima încercare reușită de a transpune în limbaj cult teme de folclor românesc a făcut-o George Enescu, compunînd, în 1897, «Poema Română», opus 1. în răstimpul jumătății de veac, ce s-a scurs de la acest început și pînă la ultima sa operă cu caracter popular, Enescu a valorificat multiplele posibilități pe care le oferea folclorul muzical.

Mai puțin spectaculos (cu excepția, bineînțeles, a lui Brâncuși), totuși sensibil la mulți dintre artiști și marcînd în istoria artei moderne și contemporane românești etape — încă Insuficient relevate — pictorii, sculptorii, arhitecțil chiar, șl-au căutat adesea inspirația în străvechea șl totdeauna actuala lume a artei țărănești. Nu este locul aci să cîntărlm reușita sau nereușita acestor tentative. Ele au existat, sporadic șl cu succese, sancționate doar de moda trecătoare, șl în domeniul artelor decorative. Dar nu ne Intere, sează aci reușita artistică în sine a uneia sau a alteia din operele de artă decorativă Inspirate din folclor și realizate, din Inițiativa Individuală, în perioada dintre cele două războaie. Din punctul de vedere al viziunii și al dezideratelor actuale, asemenea reușite au rămas limitate la treapta, elementară am spune, a unui motiv popular transpus cu gust pe un obiect
de artă decorativă cultă. Transplantat într-o lume străină,, după fantezia individuală, motivul popular nu poate fi mecanic integrat obiectului pe care îl decorează, nu se sudează automat cu el ; dimpotrivă, în asemenea caz el își pierde, odată cu propria-1 expresivitate, puterea de sugerare a lumii căreia aparține și a cărei ambianță specifică — șl unica — ar fi trebuit s-o facă simțită în orice context ar fi folosit.

Problematica pe care o pune utilizarea folclorului în arta decorativă cultă se află astăzi într-un stadiu încă incipient. Faptul se explică și prin aceea că s-a depășit, de foarte scurtă vreme, și aproape pe nesimțite, stadiul transpunerii spontane în arta cultă a cîtorva motive specifice folclorului și anume acelea al căror « iz » de pitoresc popular era Imediat sesizabil, gustat fără efort de o societate care nu cunoștea decît teoretic sau sub formă romantică expresia artei populare. Acest stadiu este caracteristic perioadei dintre cele două războaie.

O constatare, datorită în primul rînd cercetării temeinic științifice a vieții do la sate, a permis un pas mal departe șl anume: constatarea că

un obiect do artă populară nu este niciodată o creație întîmplă-toare, el continuă, pe de o parte, moștenlnd-o activ, o multiseculară tradiție șl, pe de alta. Implică organic, reflectîndu-l nemijlocit, un anume fel de viață care determină, la rîndul său, o anume viziune despre lume, exprimată cu posibilitățile tehnice țărănești șt o cunoaștere, aproape Instinctivă, a mijloacelor
celor mal adecvate pentru obiectivarea — cînd. unde și cum trebuie — în forme plastice a nevoii de frumos a țăranului. Izolat din acest context vital, adita din ceea ce Lucian Blaga numește atît de plastic « matricea stilistică », în funcție de care ornamentul popular își află șl își păstrează Integral puterea expresivă, acesta rămîne o simplă schemă imitativi a originalului. în primejdie de a deveni atipică.
Ca atare» nici unul artist decorator nu-i mal este, astăzi» îngăduit să-șl culeagă « motivul » dlntr*o revistă, o fotografie sau chiar dlntr-un obiect autentic țărănesc, fără să cunoască direct ambianța căruia acesta-l aparține șl pe care o reflectă nemijlocit. De aci nevoie documentării pe teren. Inițiată astăzi în programul, atît al secției decorative a Institutului de artă plastică « Nicolao G rigorose u » din București. cît șl în acela al cabinetelor de creație din Industrie, Iar pentru a evita ca această documentara să rămînă o simplă șl fugară informare cantitativă, se cere un studiu analitic, riguros și complex, al «Vieții formelor » artei populare în cadrul firesc în caro acesta trăiește. Fără o asemenea cunoaștere, pn-mejdla» fie a denaturării motivului» de a « șablonUIrU sale », nu poate 6 înlăturată.
Nu trebuia uitat o însăși schița — transpunerea pe loc în desen (colorarea acestui motiv la fi ța locului este» după părem noastră, o greșeală) — a unul motiv fie ei cît de simplu, implică un act do creație Individuală. Astfel, niciodată mal multe persoane nu vor «vedea» șl nici « reda » Identic același motiv.
263
Odată cepășîtă etapa documentării, se ridică pro-b-'eru — oda' taților în care se valorifică» în chip creator, ateisti documentare, a cărei finalitate este gis'rea — pe temeiul viziunii populare — a expresiei decorative cl'te.
Prime-eia care p'zdește adesea pe artistul decorator este căutarea cu orice preț a unor expresii cît mai noi» ¿t oai origina-e. Dar în artă nu există « inovație », o® există decât creație. Iar în crearea artei decorative cr te, inspirată c_n cea populară, există un imperativ categoric — determinat de însăși definiția noțiunii de decorativ ca suprastructură a funcționalului — și £жзг acela că în arta cultă mînuim un alt funcțional
cecf: ce] popular. Interdependența organică dintre fKcțksaa! șâ decorativ este fără greș respectată în
orice creație fcxlorică autentică. Dar funcționalul
arta cultă este altul. în consecință, procesul de
șie al artistului cult este dublu : pe de o parte să găsească « rnozîvului » popular un spațiu, un ritm, o cromatică adecvate unui ah scop, într-o arhitectură compozițional cultă și, pe de alta, să facă să concorde
— vak>m5c"ndu-le creator — toate aceste elemente
aie frumosului artistic cu funcționalul specific vieții urbane. Nunzi astfel raportul necesar util — frumos va fi pus în condițiile unui perfect echilibru.
Dar reușita creației mai este condiționată și de un alt factor, numai aparent de natură strict tehnică: interpretarea motivului cules pe teren se face în funcție de materialul care va primi decorația. Căci nu

orice motiv poate fi executat și cu atît mai puțin valorificat pe orice material. Motivul trebuie selectat și interpretat în sensul pe care-l permite și îl sancționează– cu maximum de efect artistic – materialul. Constatăm din cele spuse mai sus o serie de interdependențe cu valoare de « sine qua non » pentru reușita estetică a unui obiect de artă decorativă cultă creat în spiritul tradițiilor folclorului. Toate acestea au fost experimentate, în ultimii ani, cu reușite fluctuante, inerente oricărui început, în variate genuri de artă decorativă cultă: ceramică, tapiserie, impri-meu, sticlă, mozaic, vitraliu etc.

Merită menționat aci și faptul că progrese s-au obținut nu numai în creația de « unicat », dar și în producția de « serie ». Aceasta din urmă poate, în unele condiții, frecvente de altminteri, sa păstreze valorile artistice ale unicatului. Dacă este evident că «amprenta» folclorului ramine mai vie în unicat, sînt totuși categorii de asemenea piese care, prin procedee industriale de înalt nivel tehnic, pot fi reproduse « aidoma ». Altele, în care se folosește

GHEORGHE RIZOIU : PJsiri – panou decorativ din metal ciocănit și patinat

ZOE BAICOIANU: Serviciu do vin - sticlă

o materie – smalțul de pildă – în comportarea căreia intervine într-o importantă măsură hazardul, nu se pot copia în seric. Tehnicianul este acela căruia îi incumbă sarcina să știe ce se poate și ce nu se poate reproduce în serie dlntr-un unicat.

Aceste cîteva considerații pe marginea unei probleme de mare actualitate și pasionantă, prin Iar· girez de orizont pe care o deschide artiștilor decoratori contemporani din țara noastră, sînt departe de a G epuizat aspectele ce merită a fi luate în discuție. Noam limitat la unele din rezultatele teoretice verificate în munca dusă la catedra de arte decorative a Institutului de arte plastice din București. Importante nuanțe rămîn să fie abordate. Transpuse în arta decorativă cultă, atît de justele și frumoasele considerente făcute de Lucian Blaga își păstrează integral valabilitatea: <ln arta populară românească înflorește un mănunchi de imponderabile. Definirea lor pune probleme funcționale de raportare a unor elemente de dozaj, a unor năzuinți polare, de evidențiere a unor interferențe. Aceste puncte de vedere odată stabilite, originalitatea artei noastre și a complexului ei de determinante apare inteligenței teoretice tot atît de clară ca și intuiției ».

MAC CONSTANTI NESCU

O colaborare maî sfrînsa între artistul decorator șî întreprinderea producătoare

Obiectele de artă decorativă sînt menite să ajungă la îndemina maselor largi, sã completeze noua locuință a omului muncii, să se acorde cu ambianța acestei locuințe. Este vorba de piese de mobilier, de țesături, perdele, covoare, de obiecte de menaj, de veselă și tacîmuri, de vase de flori, statuete și alte obiecte de interior.

Desigur, structurile și materialele acestor obiecte, utile vieții cotidiene, trebuie legate în mod organic de funcționalitatea lor specifică, subsumînd inventivitatea artistică acestei Idei. Sudura dintre util șl frumos, necesară oricărui obiect de larg consum, se cere cu atît mal mult realizată cu cît prezența obiectului, în intimitatea vieții cotidiene, trebuie să satisfacă exi-gențele confortului și să contribuie, de asemenea, într-o largă măsură, la educația estetică a omului.

Eficacitatea acestei suduri caro formează finisajul, calitatea obiectului, se va împlini cînd se vor stabili π porturi de colaborare mai strìnse între artistul
creator de prototipuri și întreprinderea producătoare. O mai mare înțelegere a acestei colaborări constituie o imperioasă necesitate. în acest sens trebuie depuse toate eforturile pentru a se ajunge cît mal grabnic la rezultatele dorite.
Să nu se piardă din vedere că, în societatea noastră socialistă, utilul îmbinat cu frumosul a devenit un imperativ de masă.
în domeniul artelor decorative actul Inovator urmează mersul înainte al societății șl contribuie la sporirea nivelului do trai al oamenilor muncii* In Proiectul do Directive ale Congresului al IV-lou al Partidului Muncitoresc Romftn cu privire la dezvol
tarea economiei naționale în perioada 1966 -1970. se subliniază printre ^Ite probleme Importante, îmbunătățirea în continuare a condițiilor de locuit ale oamenilor muncii prin construirea din fondurile statului a cca. 300,000 apartamente, Iar pentru satisfacerea nevoilor lor spirituale se vor înălța noi locașuri de artă și cultudL Legate de amploarea
construcțiilor* lucrările de artă decorativă monumentală șl do Interior își dezvoltă calitățile estetico șl funcționale.
Diversitatea aspectelor arhitecturale, diversitatea materialelor dc construcție creată aspecte noi în plastica monumentală, cu caro se înfrățesc fio în cadrul

unu; interior de locuință» sau în exteriorul unei tiçade» ai unet esplanade sau spațiu verde»
Alături de rolul important pe care obiectul de larg consum îl are de îndeplinit în procesul de educație estetica cotidiana, artele decorative cu caracter monumental, prin prezența 1er fie într-un cadru arhitectural, fie în cel al spațiului urbanistic» contribuie și ele de asemenea» cu mijloacele ce le sînt specifice» la atingerea idealului estetic socialist.
Modalitățile fructuoase prin care în structura unui obiect de artă decorativă se poate include spiritul tradiției artei noastre populare, cred că nu sînt cele ale decalcarti și aplicării pe obiect a unui motiv popular existent, oricît ar fi el de valoros. Epoca noastră este departe de a mai gîndi « semăiùtorist », iar epoca burgheză a « stl-hslm Brumârescu », de pildă, se pierde în neguri, ca un vis unt.
Ceea ce se poate prelua astăzi din tezaurul artei noastre populare, este un anumit spirit creator care pe linie estetică și tehnică ne poate ajuta să-i descifrăm mesajul său autentic. Unele opere ale lui Brâncuși constituie exemple pregnante ale atitudinii unui mare artist al zilelor noastre față de creația populară.
Mt-aș permite o relatare pe care o găsesc interesanta. Artiștii contemporani care locuiesc în Roma, anihilați de straturile suprapuse de civilizație, începi nd cu epoca lupoaicei etrusce șl terminînd cu monumentul lui Victor Emanuel» își duc munca creatoare
¡a orașe fără tradiție artistică, cum ar fi Torino. De
i prieten artist, sosit de cu rin d din Grecia,
că marile exemple ale artei din epoca iui
Ftdias nu mai sînt continuate în creație și că arta actuală greacă e canalizată pe cu totul alte căi decît cele dasice. Consider fenomenul firesc. Ne desparte un veac și jumătate de epoca lui Canova și Thorwaldscn. Dacă a existat spiritualmente un fir al Ariadnel In

ceea ce privește legătura Intre clasicismul grec șl epoca noastră, acesta a fost ținut de nudurlle Iul МжШоI. Cineva spunea că artele marilor civilizații, fie populare, fie clasice, sînt asemeni băuturilor tari de care nu trebuie niciodată aburit.
Producția de serie executată In condiții bune de colaborare cu artistul caro a creat unicatul și caro înțelege sl participe alături do lucrătorul din fabrică și să4 asiste în procesul do elaborare a primelor sorii, firi îndoială ci poate păstra valoarea estetică a unicatului.
Pentru producția de mare serlo, unicatul nu trebuie să prezinte complicații tehnice de formă șl decor,
care ar îngreuna nu numai realizarea, dar chiar ar dăuna valorii estetice a obiectului, nu atît prin tehnică, cît mal ales prlntr-o concepție lipsită do logică.
Arh. FLORICA YASILESCU
4
Utlbfrumcs» noțiuni ce nu pot fi despârflte
Multiplicarea pe scară Industrială, întîi prin micile meșteșugării șl astăzi prin marile Industrii, a formelor frumoase Industriale a contribuit în mare măsură la dezvoltarea la care au ajuns artele decorative. Aceste noțiuni nu pot fi despărțite, nu pot fi gîndlte separat cînd ele se referă la obiectele produse de om pentru folosința sa. Poate în unele perioade, reprezentate prin anumite stiluri, frumosul a fost subordonat utilului sau Invers, dar totdeauna aceste noțiuni au coexistat.
După secole de academism șl de canoane stricte, sarcina decoratorilor, ca și a arhitecților, este să caute și să găsească noile forme de expresie care să reprezinte cu adevărat epoca noastră.
Actul Inovator se impune șl este determinat în mod imperios de progresul șl evoluția fantastică a științei șl tehnicii moderne. în epoca avionului, rachetelor interplanetare, în epoca concretizării celor mai fabuloase viziuni, nu se mal pot accepta formele do exprimare ale secolului trecut, atît de diferit ca concepție șl ritm de viață. Se schimbă vertiginos formele obiectelor pentru că se schimbă vertiginos modul dc folosire și utilitatea obiectului respectiv. Se preferă neîndoielnic automobilul trăsurii cu cal și în flecare an se schimbă forma Iul pentru că se clștlgă noi posibilități de a mări viteza șl se obțin mereu calități tehnice noi. Observînd în muzee evoluția costumului, sesizezi că au fost necesare aproape două secolo ca moda feminină să cîștlge forma mala-covulul, păstrînd Insă neschimbată linia corsajului, в dícoltoulul șl a mlnecll. în timpul nostru, după o totală înnoire a aspectului vestimentar care a dat stilul rnodirn do îmbrăcăminte, putem observa ioc! de aspecte ale acestuia, schimbate doar In decurs do o jumătate de secol,
Actul novator al artelor decorative, determinat dc însuși rolul său de a spori calitățile funcționale și estetice ale unui obiect, este și el aproape o consecință a înlănțuirii perfecte a celor două noțiuni — util-frumos.
Țăranul român a știut să dea totdeauna cele mai concrete argumente în susținerea analizelor pe care încercăm să le facem noi astăzi ; arta noastră populară este cel mai bogat tezaur de puritate și perfecțiune artistică, oferindu-ne cele maî splendide exemple de compoziție și stilizare în creația obiectelor de uz cotidian. Arta noastră populară trebuie să fie — și poate fi — substanța din care concepția modernă a artelor noastre decorative își extrage esența.

Nu vom reuși niciodată o perfectă includere a spiritului și tradițiilor artei noastre populare, decît dacă vom căuta să înțelegem ingeniozitatea și talentul cu care sînt construite formele în special și dacă vom evita să realizăm doar o preluare formală a unui decor pentru a-l aplica unei forme noi străine. Arta decorativă modernă tinde să se manifeste din ce în ce mai mult în domeniul formelor» ea agreează mai puțin decorul abundent ; tocmai de aceea consider imperios necesară analiza șl pătrunderea sensului decorativ al formelor și transpunerea lor în noile noastre viziuni moderne.
Nu putem căuta inspirația în scopul de a crea o lampă fluorescentă în forma opaițului și nu putem pretinde mobilierului modern să refuze salteaua de burete plastic. Dar, prin filtrare atentă, în cazul unor exprimări în materiale identice, în tehnica tapiseriei» a lemnului, a olăriei, a metalului, se poate porni dc la desăvîrșita stilizare a formelor utile și» prin perfecționarea tehnică actuală, se poate ajunge la cele mal expresive creații moderne. Forma ceramicei, deși pămîntul se malaxează mecanic și pasta este de cea mal fină calitate, poate și trebuie să păstreze sensul decorativ românesc în proporție-decor» Metalul, lucrat cu ciocanul de mtnă sau cu presa mecanizată, se supune totuși acelorași tehnici, de la topitorie la turnare sau modelare ; respectînd tehnica se poate respecta exprimarea» Nu este firesc însă a prelua motiva de inspirație folosite do arta populară în tehnica tapiseriei șl a le transpune în tehnica metalului sau a lemnului. Este greșeala care se face de multă

AURELIA G H IAT Aï Ţlr*iKl O> ρ·μί — upiieri·

vreme In domeniul artelor decorative și care scade în generai nivelul lor artistic» deformând rredu de înțelegere general a* Includerii tradiției pepu are în concepția obiectelor de artă decorativi.
Marea responsabilitate a creatorilor în domeniul artelor decorative decurge din faptul cã artele dec o-rative își verifică rezultatele, reușitele sau nereușitele, în viață. în timp ce pictura este <f sc-tatl. dezbătută, verificată în sălile de expoziție, rezultatele artelor decorative se văd pe stradă, în focalunie publice» în case» peste tot. ApFicabilîcatea și i plicabllrtatea lor constituie marele 1er avantaj determină și marea lor importanță șî. im pi <îr, c
lor răspundere. Un tablou urit depreciata pe autorul lui și micșorează valoarea estetică a unui cadru res-strîns» dar un serviciu de masă urît sau ferina nere*

artelor decorative.
ale acestui domeniu de arta: U decorația, de ansam* blu, acea gîndire care asamblează cocceptia decorării spațiilor arhitectonice exterioare și interioare și la ceea ce se numește» printram termen coerente·ral. și deformează imaginea asupra unei materiale.
erate» ceramica»

utilitare de orice natură și orice dimensiune» reali-zare de industrie și folosite de noi.
Consider binevenite aceste investiga^ ale revistei

însemnătate: în primul rîhd că vom putea analiza ceea ce s-a realizat și îh al doilea rîhd» ceea ce este mai Important» vom putea semnala cu această ocazie rămînerlle tn urmă al© sectorului nostru de acth vitate.
Expoziția artelor decorative, ivind ca кор analiza forțelor creHoate din țara noaitră în acest domeniu, analii care $1 determino adoptarea unor măsuri pentru ca acesta forțe să Ле folosite în mod Judíelos in mureșul ridicării nivelului producției Industriale de obiecte decorative ți utilitare, ar fi trebuit & fie o demonstrație. Ea reușește într-o mică măsură în ceea ce privește cele două capitole despre care vorbim, întrucît, după cum se constată, nu le abordează dccît parțial. Socot că expoziția do artă decorativă, prin nivelul de prezentare a acestor două sectoare, va reuși să dea do gîndlt ți, în acest fel, să se inițieze dezbateri alo problemelor pe care aceste sectoare Io ridică. Să se analizeze dc ce decorația do ansamblu nu există ca domeniu de artă, de ce se face în mod improvizat, cu forțo necallficatc, de ce scapă din preocupările Uniunii Artiștilor Plastici.
Cinematografe, teatre, cluburi, biblioteci, hoteluri, restaurante, magazine, existente, funcțlonînd în Imobile vechi sau deschise do curlnd în construcțiile noi, rezultate alo unor eforturi creatoare de calitate și mai aloi foarte actuale, așteaptă de la noi, decoratorii, acel element care, dc ia decorația murală pînă Ia ibricul dc cafea, să împlinească la același grad do contemporaneitate ți calitate artistică ceea ce colegii noștri arhltcctl au făcut cu pricepere ți înțelegere.
Ritmul răspunsurilor la aceste așteptări, în ce ne privește, nu este același. în unele domenii, în arta ceramicii ți a sticlei dc exemplu, s-au făcut încercări și s-au obținut cîteva rezultate — mai ales în ceea ce acestea pot oferi pentru decorarea ansamblului arhitectonic — în arta țosătoriei de asemeni și în același sens. Dar, exact domeniul cel mai stringent la ora actuală, decorarea interioarelor cu mobilier și accesorii și cu forme industriale este sectorul ccl mai rămas în urmă.
Ca ramură a artelor decorative, acest sector n-a putut avea decît realizări sporadicei magazinul Muzica, holul șl barul Hotelului Ambasador ți cîtcva magazine alo Fondului Plastic, Deși puține, ele sînt exemple dc modul în caro ar trebui înțeleasă conlucrarea între arhitectură ți decorație, do modul în care, cu ponderea respectivi, colo două activități, arhitectura ți decorația do ansamblu so pot împlini reciproc.
Secțiile do ceramici, do sticlă șl mal ales secția textil· lor, csro cu 15 ani în urmă erau slab dezvol· tate, astăzi se ridici la un nivel ce poate face prezență dt alo re oriunde în străinătate» Ele au făcut în
266
ultimii ani progrese vădite; este rezultatul continuității creatoare, a sprijinului ce au primit din partea forurilor superioare, rezultatul înțelegerii din partea conducerii Uniunii» Dar rezultatele acestor ramuri ar fi și mai bune, direcția lor de dezvoltare ar fi mai eficace dacă ele și-ar găsi locul în ansambluri de decorație, proiectate în colaborare Inițiala cu arhltecții.
Colaborarea între arhitecți și artiștii plastici este înțeleasă, în general, cam schematic. Se crede că dacă arhitectul, constructorul imobilului indică unui artist locul pe care i l-a rezervat pentru o lucrare de artă și dă un minimum de lămuriri în ceea ce privește vecinătatea diverselor materiale lingă care aceasta va sta, este făcut totul pentru această colaborare. Nu este suficient. Orice proiecte trebuie să fie opera gîndirii unor creatori, a acelor arhitecți specializați în acest domeniu al decorației și să fie exprimarea unei

viziuni plastice căreia trebuie să i se acorde de la bun început importanța cuvenită în ansamblul lucrărilor de arhitectură.
în expoziție sînt prezentate piese de mobilier proiectate șl executate de Ministerul Industriei Forestiere. Referindu-ne la acestea, putem afirma că eforturile depuse de Ministerul Industriei Forestiere în acest domeniu, eforturi cunoscute mai ales în producția curentă și din expozițiile bilanț, din fiecare toamnă, sînt pe măsura înțelegerii nevoilor noastre, dar că nedezvoltarea secției de decorație a U.A.P. și nefolosirea tuturor forțelor creatoare de acest profil din rîndul arhitecțllor decoratori se resimte și se va resimți încă dacă nu se iau temeinice măsuri de dezvoltare a acestui sector de creație.
Cartea de vizită ce o înmînează un oraș vizitatorului străin, este aspectul străzii cu imaginea exterioara și interioară a magazinelor, a restaurantelor, a hotelurilor, cu modul de exprimare contemporan al lucrărilor de decorație ce îmbracă arhitectura, cu linia și forma mobilierului șl a accesoriilor folosite în localurile publice și acasă, cu calitatea și croiala obiectelor vestimentare, cu linia vehiculelor și Ingeniozitatea reclamelor comerciale, a graficii publicitare etc.
Este dc datoria noastră să analizăm cu atenție șl să no răspundem cu sinceritate, la caro din capitolele de mai sus no prezentăm sau nu no prezentăm bine ~ șl să vedem co avem do făcut pentru ca problemele puse domeniului artelor decorative do către roall· zărllo arhitecturii noastre să nu rămînă numai niște deziderate,
Cîteva zile înainte de începerea montării expoziției de icoane românești pictate pe sticlă (martie 1965), sălile de la Palais des Beaux-Arts din Bruxelles erau ocupate de o mare expoziție purtînd întocmai titlul de mai sus. Era o expoziție reprezentativă pentru cele mal noi curente ale artei contemporane occidentale. Caracterul ei international era dat atît de participarea a 78 de artiști din 22 de țări din toate cele cinci continente, cît și de prezentarea ei succesivă în cîteva din cele mai mari centre artistice europene : Haga, Viena, Bruxelles. Selecția era însă extrem de riguroasă, în săli figurînd doar 162 de lucrări încercînd sa ilustreze toate tendințele și toate grupurile în dedalul cărora te introducea un admirabil ordonat catalog putînd servi drept călăuză într-o lume stranie : lumea artei « noi » ambiționînd să oglindească lumea nouă a vremurilor noastre și afirmînd solemn întoarcerea la « antropocentrism » și apartenența ta « realism ». Venit din spațiile calme ale artei populare românești în care omul și lumea sînt înfățișate potrivit unei tradiții milenare din care nu lipsesc totuși marile îndrăzneli ale sintetizării și abstractizării geometrice și nici ecourile unei glorioase istorii, am încercat să descifrez sensurile « eforturilor teoretice » ale plăsmuirilor, uneori impresionante, alteori derutante, totdeauna violente. De unde violența? De unde Insolitul construcțiilor? — mă întrebam. întrebarea șl o vor fi pus, în alt mod. pe alte temeiuri și cu altă finalitate, și prefațatorii catalogului, din moment ce unul din subcapitole se întitulează « Do la van Gogh la Noul Realism ». în această căutare de strămoși iluștri, nu mai era nimic Insolit, fronda totală dispăruse. Eram Iarăși în universul mlc-burghez. Van Gogh scrisese cîndva (1883) într-o scrisoare către van Rappard ; « Ce matin» je suis allé yoîr l'endroit où les éboucuçs déposent leurs ordures. Sapristi, c était beau I... Demain on m'apportera quelques

Si* >.
PAUL PETRESCU
пccг. formă de ară și o rxxã înțelegere a frumosului.

De atunci încoace Pop Art-cl s-a întins vertiginos.
soeces suprarealismul și abstracțio-
тa conte de fée d'Andersea, que ces asas de seaux, ¿e paniers» ce chaedrocs, ce gameOes, ¿e bîdoss, de fils ce fer, de réverbères, de pipes et <fe tziyzux de poêle dont tes gens se sont cébcrressés. De quoi rêver sans doute cette nuit, mas sans doute de quoi tnvzlder cet hiver. Si [amais ta passes par h. Haye, je me ferai тa plaisir de te conduire à cet endroit et à quelques autres encore qui, si déplaisants qu'ils soient, représentent en paradis pour Partiste ».
Rodiri prestei spectacol au fost la vremea lor doar riceva desene, iar la expoziția speri? lă a lui van Gogh de la Gând pe care am avut prilejul s-o văd (martie 1965) nimic nu amintea acest episod, stăpînind absolut explozia de lumină a marelui inspirat al culorii.
nismul. De origine er.gteră, Pop Art-ul și-a găsit părzîntal íãgãdaÊRpi în Stazele Unite ale Amenai
ende precursori i-aи fost Robert Rausdhenberg,
Larry Rivers și Jasper Johns. Se hrănește aici din
pâmîntul gras al folclorului urban» al furibundei
publicității comerciale, al coraics-urilor și al mitului vedetelor de cinema. Însemnînd o mulțime de lucruri
laolaltă și evocând zgomotul dopului de șampanie care sare, cìntecele populare și ținînd locul în argou de «dragă» sau «iubită», Pop Art-ul, ca artă, devine pentru America un vis optimist și naiv totodată, diversificat în nenumărate direcții. Istoria Pop Art-ului a fost scurtă, domeniul său fiind încă din
1960 încălcat și preluat de ceea ce se numește Noul Realism. Limitele între aderenții unuia sau celuilalt
Cariera obiectelor decăzute
conțin
dezvolte, se pare, ca un riu subteran în regiuni carstice, apărînd din and în cînd b iveală, fiind
dintre curente sînt greu de fixat iar amestecul artiștilor este evident și în expoziția de care este vorba.
induse uneori în compozițiile și colajele cubiștilor
Dogma rămîne aceeași : obiectul în sine devine operă de artă doar prin gestul alegerii făcute de artist.
și futuriștilor și în ironiile adresate « artei » de
xre
Poate că una dintre limite este aceea ce desparte
dadaiști. în 1913 Marcel Duchamp prezintă primul

« ready made », o roată de bicicletă cu furca ;
«xfi ptă într-un scaun alb' cu picioare rotunde lucrate la strung. De la rîndurile scrise de van Gogh au
trebuit să treacă însă 80 de ani pentru ca obiectele enumerate de el să devină materia primă de bază a construcțiilor antipictură. Ceea ce pentru el fusese
poate un moment de emoție în fața Istoriei unor obiecte ce reflectau devenirea oamenilor sau poezia neștiută a unor obiecte cufundate în anonimatul
(oioanții, și în orice caz doar o sursă de Inspirație pentru desene, au devenit, de circa zece ani Încoace,
însăși substanța materială a unei părți a artei plastice
occidentale, Prin 1955—56, criticul englez Lawrence
Ãiíoway lansează termenul « Pop » pentru a desemna

obiectele luate izolat de acelea în care se prezintă ca enorme complexe, « acumulări » sau « asamblaje ». Gama asamblajelor este practic infinită, pornind de la simplele colaje și trecînd prin acumulările lui Arman la « mașinile autodistruttive » ale lui Tlnguely. în 1961 Muzeul de Artă Modernă din New York prezenta o expoziție a artei asamblajului la care prezidau două criterii fundamentale: 1) elementele operei de artă trebuie să fie mai mult asamblate deck pictate, desenate, modebte sau sculptate ; 2) elementele constitutive trebuie să fie materiale prefabricate sau manufacturate. Teoretizările sînt însă dificile în acest sector al istoriei «artei» occidentale. Dacă Pop Art-ul se înscrie în ceea ce se numește în opoziție cu « figurarea tradițională », « figurarea nouă sau

HANS VAN ECK: Meubel Irene (1964)

post-abstractă », arta asamblajului, fiind o carac-
teristică esențială a Noului Realism» s-a man 'estât
din plin în același timp în «Junk Culture» dm America, definită după cum urmează de criticul englez amintit mai sus, Alloway: «Junk Culture este o artă urbană care folosește obiectele usuale. depurile și rebuturile care se string în sertare» în poduri, în cutiile de gunoi șl pe maidane. Asamblarea acestor materiale evocă privitorului felii de viață, ambianța unui decor familiar ».

« Valul » puternic al actualității artistice occidentale este însă Noul Realism» constituit ca «școală » în 1960 la Paris șl scmnificînd preluarea inițiativei în acest domeniu de la englezi și americani de către francezi. Grupul celor zece includea pe Yves Klein (mort în 196Ì) șl pe Pierre Restany ca promotori, ultimul fiind unul din autorii prefeței catalogului expoziției șl autorul manifestului «Noilor Realiști » publicat la Milano tot în 1960. sub titlul « La 40 de

grade deasupra lui Dcmmțînd curentul Dada eж «o farsă» o legendă, o stare de spirit» un mit »> Restany enunți esența doctrinei Noului Realism ca pe «o pasionantă aventură a realului văzut în sino însumi șl nu prin prisma transcripției unui concept sau prin eoa a traducerii unei emoții », Lumea este pentru noii realiști un imens tablou» « marea operă fundamentală » din care el aleg fragmente dotate cu o semnificație universală. Aceste fragmente fac perceptibilă realitatea întreagă, «Natura secolului al XX-lca », o natură tehnologică, publicitară, industriali, urbană. Diversitatea soluțiilor individuale» tehnicile de lucru ale operelor nou-rcallsto foarte variate, au un numitor comun : o nouă înțelegere a
realului îngăduind descoperirea adevăratei naturi modeme. Această descoperire se face însă pe calea «însușirii» fragmentare a realității» legată de o expresie de ordin cantitativ în care libertatea este maximi: dote masive de culoare pură, însuflețirea mecanici a ansamblurilor, selectarea uriașelor panouri
de afișe decolate în straturi, etc., etc. Căile diver
gente pe
re le parcurg la ora actuală adopții Noului
Realism fac din el deja un capitol al trecutului. Scurta lui existență de S ani a fost destul ca astăzi el să fie
considerat de însuși unul din fondatori (Restany) « mai mult decît un grup și decît un stil, el apare ca o tendință deschisă », etichetă sub caro se recunoaște diversificarea direcțiilor sale interne pînă la auto-anihilare. Este Inutil să indicăm aici toate direcțiile, subdirecțllle, grupurile șl subgrupurlle, tendințele mat mult sau mai

puțin deschise în numele cărora oficiază o parte importantă a artiștilor plastici contemporani. Ar fi o inutilă încercare de clasificare în actualul mdhi de «dezordine care este aspectul cel mal evident al artei actuale », după cum se exprimă Jean Dypréau, coautor cu Restany al catalogului expoziției de la Bruxelles. Sfatul pe care îl dă el vizi-utorilor care ar întîlnl în expoziție opere ale unor tftîști « neclasabili », este sl-l introducă în marea falangi a « neo-indi vi dual iutilor ». Cu aceasta am ajuna la pulverizarea totali a oricărei pretenții do |rup sau școală și h imposibilitatea elaborării unei doctrine estetice unitare.
Fenomenul însă nu este lipsit do Interes pa alte planuri, mai ales pe unul apropiat Inimii teorctlcle-’.Лоr Noului Htaliim șl pe are îl consideri ca un ítmn d uinctlv al propriei tendințe artistice, anume pe pknul sociologiei, Sensul pe care îl di Restany termenului este cel de legături cu viața lodali, subliniind, lucru neașteptat, loCfnB| accesibilitatea
manifestărilor artistico nie Noului Realism, prin introducerea în artă do fragmente cotidiene alo societății moderno industriale șl urbano: « Dc o parte șl de alta a Atlanticului, întoarcerea la naturalismul antropocentric a luat o formă sociologică șl populară », Pentru noi însă contemplarea construcțiilor nou-reallsto se înscrie într-o problematică sociologică sub alte unghiuri.
Privind înșlraroa obiectelor pop art șl nou-rcallste se simte o dezolantă neputință, o inadecvare, la condițiile lumii moderne, tocmai a acelei lumi pe care nou-realiștil încearcă nu numai s-o înțeleagă, dar s-o facă inteligibilă altora, Sînt oameni care trăiesc din plin drama unei aventuri cosmice șl sociale. Biografiile lor supuse unul tratament sociologic, rezultatele
MARCEL DUCHAMP: Roată do bicicleta (1913)
Indică elementele aventurii : transplantări de pe un continent pe altul, călătorii, schimbarea tuturor meseriilor, încercarea de a fugi de fixare, insubordonarea școlară, autodldactldsmul. Sînt atrași și practică efectiv perioade lungi din viața lor scurtă pînă acum (oameni caro au azi între 25 și 40 ani) alte profesii decît cea do pictori (de fapt denumirea nu II se maî potrivește) : se ocupă de călărie, sînt campioni de șah, fac vînătorl do fluturi, sînt tipografi șl agenți de asigurare, marinari pe vase de comerț, construiesc machete do arhitectură experimentală, fac filme abstracto șl suprarealiste, sînt saxofoniști și violoniști, primi balerini, constructori de mori de apă "sonore, lucrează în domeniul opticii. Cei mai mulțl dlntro ci trăiesc în alte țări decît în cele în care s-au născut, călătoresc enorm, expun în toate capitalele lumii, caută, caută mereu alte formule. Toate acestea nu pot fi nesocotite în Judecarea operei lor, oricît de brutale ne apar soluțiile la care au ajuns în acordarea de noi semnificații celor mai banale lucruri din viață. De fapt este o încercare disperată și inutilă de a opri o secundă cursul vertiginos al vieții, de a atrage atenția oamenilor asupra frumuseții obiectelor pe care nu le mai percep în goana zilnică. Pentru aceasta însă sînt siliți să procedeze la o analiză prealabilă echlvalînd cu distrugerea cadrului obișnuit, al cadrului uneori atît de rigid al societății tehnice moderne în care totul este ordonat, în care totul devine din ce în ce mai calculat, în care cibernetica este chemată să pună ordine în domenii din ce în ce mai vaste pe care însușirile originare ale omului nu-l mai permit să le stăpînească cu exactitate. în acest univers supratehnlcizat, într-o societate supra-industrializată, încercările « tehnice » ale noilor realiști apar ca desuete, vag anacronice, investite chiar cu un Iz

romantic, opere ale unor diletanți într-ale tehnicii, încercînd o răzbunare naivă împotriva mașinii atotprezento, Chiulosa unul motor de automobil îi servește lui Bruce Corner drept cadru pentru o cruce din stinghii metalice, Iar obiectul în întregime este numit « Cruce » ; din țevi șl sîrme, din rame de tablouri șt din lăzi, Vie Gentils construiește un « Rotablu barbar » ; Eduardo Paolozxl face un « Banc (masă do încercare) mecanic » din cuburi de lemn, roți metálico do rulmenți» cutii de tablă ondulată î « Omagiu NewsYork-ulul » este o construcție de 8 motrl înălțime pe care Jean Tlnguely o înalță în curtea Muzeului de Artă Modernă din New York și pe care o face sa s© dezintegrez© în ziua inaugurării. Alții $o întorc la bucuriile vieții campestre, vegetale

v-тад"

h

EDUARDO PAOLOZZI : Bancul do încercare mecanic

și animale, prezentînd mere pe o tavă, ca AHk Cavaliere, sau «Cărnurile» aranjate cala măcelării, ale lui Claes Oldenburg. Farmecul unei clipe poate fi surprins șî în contemplarea « palîsadelor » cu afișe lacerate ale lui Raymond Hains, Jacques de la Villegle sau Mimmo Rotella. în sfîrșlt, există tehnicile mal complexe ale «acumulărilor » lui Armand Fernandez Arman șl compactările de automobile, ambalajele savante ale Iul Christo Javacheff care poate să redea poezia unei biciclete învelite într-o peliculă de material plastic șl atîrnată pe un șaslu. Obiectele sînt rupte de funcția lor utilitară, integrate într-un alt context, se încearcă învestirea lor cu noi semnificații care să le redea Ingenuitatea pierdută prin folosirea practică. La aceasta se adaugă firește șl un protest la adresa întregii arte pre-exlstente, a «academismului » sub diferitele sale forme, dintre care unele și-au început viața tot ca «antl-academlsm », Este o evoluție în spirală care nu se va termina niciodată, întrebarea este dacă se operează în același timp șl
un transfer de ordine estetică. Aceasta este întrebarea chele, la caro cu greutate se poate răspunde. Este vorba do o estetică nouă înccrcînd să Introducă în circuitul frumosului obiecte alo societății moderne, ale naturii tehnicizate. O estetică pornind de la negarea compozițiilor șl figurărilor tradiționale, conducînd la anti-pictură, așa cum în alte domenii se exaltă virtuțile anti-romanulul șl antl-teatrului. Se ’nlocuiește Imaginea obiectului cu însuși obiectul, transfigurat prin detașare din contextul originar, rupt de vechile înțelesuri șl încărcat cu altele noi, ridicat împotriva propriei sale realități prin distrugere și auto-distrugere. Se poate oare strecura totuși în aceste operații ce se vor lucide și raționale, se mai poate strecura fiorul firav al poeziei? Ne întrebăm dacă nu răsună pe undeva ecouri șl sugestii ale unei melodii sul-generis, poate încă stranii, pe lungimi de undă și cu modulații încă anevoe de prins și de înțeles? Pe care nu le aud deocamdată decît cei ce le emit? Poate că răzbat uneori semnele slăbiciunii omului în fața noilor aspecte ale naturii, o slăbiciune altfel exprimată în alte condiții. Ele exprimă drame individuale și proteste individuale, dar nu reușesc să emoționeze decît cercuri restrinse, dacă sînt sincere. Calea este încă incertă șl atîrnă deasupra ei primejdia unei închideri fără ieșire. Cei ce au pornit pe ea încearcă mereu să depășească Impasurile și cotesc mereu pe alte cărări, ce se bifurcă la Infinit. De aici titlul expoziției : « Pop Art, Noul Realism etc. », exprimînd clar Imposibilitatea delimitărilor șl inevitabilitatea noilor drumuri.

Sociologic vorbind, este, însă, un fenomen ce se cere studiat. Aspectele sociale ale diversificării curentelor de artă plastică contemporană își au răsunetul în cele mal diferite domenii, de la educația estetică a maselor la învățămîntul artistic în școli și universități și de la problematica tehnică-artă la comercializarea el. Acest ultim aspect nu este de loc neglijabil. Este uimitoare mulțimea «colecțiilor» șl «galeriilor» de artă modernă care favorizează un intens schimb de valori mai mult sau mai puțin artistice. Volumul tranzacțiilor comerciale încheiate în domeniul negoțului cu obiecte de artă este Imens. Galerii șl colecții ca Levln, Ileana Sonnabcnd, «J », din Paris, Schwarz din Milano, Kasmln șl Fraser din Londra, Frumkln șl Abrams din New-York, întrețin șl lansează curente șl modo artistice, unele efemere, dar contînd în direcționarea opiniei publice. Ritmul tot mal viu în caro apar șl dispar curentele de artă, transformarea concepțiilor despre frumos șl
despre Importanța lui în ansamblul societății, încercările de teoretizare șl de justificare, fac necesară cunoașterea aspectelor contemporane ale vieții artistice do pretutindeni.
B în nr. 125, aprilie 1965, al revistei pariziene Jardin des Arts, Michel Ragon pune în discuție o palpitantă problemă contemporană: Dacă arta moderna exercită vreo infiuență asupra vieții noastre?
Articolul pornește de la ideea că un mare artist influențează întotdeauna epoca în care trăiește. El asimilează tehnici diverse, mai mult sau mai puțin perene, dar « își depune amprenta stilului său peste tot : de la arhitectură la mobilă, pînă la forma butonului de sonerie ». Comentînd marele rol social postum al lui Cézanne («singuratecul din Aix »), autorul prezintă prin analogie pe unul din cei mai interesant! creatori contemporani, olandezul Mondrian, arhitect și pictor, care a trăit ignorat la Paris ani de zile, ca să devină dintr-o dată un nume de interes mondial.
Ragon afirmă însă, că dincolo de Mondrian, culoarea care a Invadat apartamentele omului de azi vine de la Matisse și Le Corbusier, iar formele fundamentale, de geneză, ale mobilei modeme sînt o obsesie a oului, ca linie sculpturală descoperită de BrâncușL
Ducînd argumentarea de la ideea Mașinii de locuit a lui Le Corbusier pînă la cele mai minore aspecte ale locuinței moderne, autorul citează studiu! Iul Jacques Dumont asupra întrerupătorului electric, obiect « care merge de Ia figurativ la abstract » (de la robinet, buton, la plăcuța integrată în perece). Claude Lalanne și François Xavier au creat mobila de șoc — faimoșii rlnocerl-bar (care-l amintesc pe Eugen lonescu), lar Calder a Inventat un nou stil» de o puternică originalitate.
Influențarea conștientă a decorului, reactualizarea tapiseriei murale, determină întrebarea: Intrăm într-o epocă barocă ? Vom crea case-grotd și case ou ? Răspunsul lui Ragon este elocvent: «Locuim azi în

Interiorul unui tablou de Mondrían. Vom locul, poate, mîinc, în interiorul unei sculpturi de Giincuțl ».
K Aujourd'hui — artă |i arhitectură — -48/1965»
Асей număr o dedicat artei contemporane a Italici: arhitectură, pictură, sculptură.
Articolul lui Enrico Crlspolti, Tînâra pictură Italiană cercetează dimensiunile lumii noastre, urmărește succint «coborîrea pe pămînt » a picturii contemporane în Italia. Mal ales artiștii tineri caută sa cuprindă în operele lor elemente considerate pînă de curînd cxtra-

artlstlce, din domeniul sociologiei, Istoriei, psihologiei. Este notabilă încadrarea în această preocupare a unor artiști dc formații diverse, extremiste chiar (Adami, Bcrgolll, Poverelli, Recalcati, Romag-nonl, Blasl, Pergola, Mondino, Ba], Novell, Roteila, Vacchl, Ferroni, Gajanl etc.).
O temă curentă în Italia este orașul modern cu rețeaua sa complexă dc relații din care Individul nu se poate sustrage (tablourile obiectlvlstc ale unui Guerreschi, drama individului închis în singurătatea sa citadină ia Recalcad, Vcspignani, Bergolli). Ba] dl o viziune satirică a orașului. Fleschi — o viziune complexă a dramei omului actual, Vacchl asociază acestei explicații șl un context istoric mai îndepărtat.
Conduzia: e o tentativă dc a construi un stil burghez progresist. Vizionarii contemporani ai Italiei tînt un fel de dadaiști (Dora, Biasl, Pergola) care exploatează teritorii onirice compacte duse de Novell! spre fantomatic. «Graflsmul nervos al Iul Novelli, monocromia Iul Scanadino, povestirea picturală * fui Schlorelll sau Forigoll sînt evidente semne ale arul noi ».
$· pare însă că realistă este numai tematica. In rest, momentul este confuz șl contradictoriu.
■ Din sumarul recentului număr (februarie 1965) al revistei Mrauchsgraphlk facem cunoștință cu un artist de valoare Internațională, Rolf Ibach.
Roii Ibach mi născut la Bâl0 în 1928, studiază în orașul său natal artele aplicate, tipografìa șl arta uhnlcă. EsU un talentat fotograf șl grafician de carto. Pr’ndpileh cărți, utaloage, pliante șl afișe ale UIJE5CO»ulul sînt opera ia.
272
Bogat Ilustrat, articolul despre Ibach, subliniază rolul formației sale dc tipograf în creația grafică.
B Nicolas Duault prezintă, în Connaisance des arts (martie 1965), Tapiseriile moderne ale Egiptului, temă a actualei expoziții a « Muzeului de artă decorativă din Paris ». Arhitectul Ramses Wissa Wassef, elev al Școlii Naționale de arte frumoase din Paris, a făcut o experiență originală. într-o mica localitate de lingă Cairo, satul său natal, a organizat în casa sa un atelier cu cîteva războaie de țesut covoare, unde a Invitat tinerii din sat, i-a învățat arta tapiseriei, « le-a dat lînă colorată și i-a lăsat să se joace ». Așa s-a născut, din fantezia acestui artist, un centru artistic. Desenele covoarelor recheamă imagini stilizate din Egiptul antic, încălzite însă de culorile lumii contemporane.
PARIS. Selecționate pentru valoarea lor artistică, un număr de aproximativ 100 de capodopere ale civilizațiilor precolumbiană, Africei Negre și Oceaniei din « Musée de l’Homme » sînt întrunite într-o expoziție de o calitate deosebită. Expoziția rămîne deschisă pînă la 30 octombrie a. c.
La Luvru a avut loc expoziția « Danemarca, comorile și arta sa », în care au figurat alături de opere de argintărie, opere de artă din colecții franceze și din muzeele daneze.
Expoziția « Comorile bisericilor Franței », ilustrînd zece secole de artă religioasă, de la Carol cel Mare la Carol al X-lea, s-a bucurat de un succes deosebit.
Expoziții la Paris
Aizplri, pictor francez, expresionist, expune la galeria Romanci, lucrări din Veneția.

Boudin (1824—1898), precursor al Impresionismului, la Galeria Schmit: 160 dc tablouri în eoa mai Importantă expoziție retrospectivă care I se consacră do la 1899 încoace.
Chovolleau, pictor francez, 40 do ani, figurativ cu tondlnfo cubino, oxpuno naturi moarto jl flori la Camillo Renault.
Commàro, pictor francoz, 44 do ani, figurativ, expune poljajo luminoase do un graflsm delicat, la Rolclienbach,
Andrò Doralo (1880—19S4) - prima expoxIЦo a celor 64 do bronzuri turnate dupó teracotele gjslto.
în atelier, după moartea sa, modelate din 1939, în spiritul artei arhaice și primitive, la Galeria Chardin,
Rouault (1871—1958), una din cefe mai importante manifestări ce i s-au consacrat: 200 de opere, dintre care 55 inedite, de o deosebită calitate.
(Charpentier).
Juan Mirò, 72 de ani, carton create în ultimii de femei și păsări, care și strălucirea culorilor influență asupra picturii
expune 26 de picturi pe 5 ani, reprezentînd capete prin violența lor, umorul pure exercită o puternică contemporane. (Maeght).
Muzeul Jacquemart-André din Paris, care a împrumutat un portret al Saskiei de Rembrandt pentru o expoziție din Delphi, va reprimi tabloul cu o nouă identitate a personajului. în cursul restaurării, efectuate la Mauritshuis din Haga, a reieșit că era de fapt vorba despre portretul prințesei Amélie de Solms.
Cea de-a 8-a bienală a artelor plastice de la Middel-heim va avea loc în marele parc din Anvers; din luna iunie pînă în septembrie. Ca de obicei, va fi un salon de sculpturi în aer liber.
В La Londra, va avea loc o expoziție Carpeaux care va întruni 30 de sculpturi, 15 desene și 2 picturi.
Я Muzeul național de la München a cumpărat pentru
suma de 1.800.000 franci portretul D-nei Soler de
Picasso, o capodoperă din perioada albastră, pictată în 1903. Tabloul provine din colecția anticarului Thannhauser, cel care a organizat în 1910 prima
expoziție Pi
ss© la München.

■ între 3 iulie și 10 octombrie va avea loc, la Muzeul național de artă moderna din Paris, o foarte mare expoziție Calder» replica a expoziției care a avut loc la Muzeul Guggenheim din New*York.
И Budapesta. — La Budapesta se construiește o casă a « arcelor decorative », care va adăposti toate ramurile artelor aplicate. Sînt prevăzute 30 de ateliere cu instalațiile tehnice cele mal moderne.
Ж Faenza. - între 19 Iunie șl 29 august are loc la Faenza cea de-a 23-a expoziție internațională de ceramică artistică,

¿armcre din pag. 233)

Călător neobosit pe țărmurile Meditcranei ori lagunele venețlene — Dărăscu a știut să zmulgă acelor locuri ceva din strălucirea vibrantă a culorilor, din intensitățile solare ale luminii, din geometria riguroasă și plină a formelor. Acuarelele sale de la Saint Tropez, din satul Grimaud, de la Marsilia, îl situează printre maeștrii genului, promptitudinea șl sensibilitatea receptivității fiind servite de o excepțională siguranță a execuției. Formele se țes din culoare, iar

desenul, ascuns printre pete, imprimă o ritmică lăuntrică de o melodică muzicalitate.
Pictor al luminii, nu e dc mirare că Dărăscu a fost primul dintre pictorii noștri care a descoperit frumusețea peisajului dobrogean ars de soare, fluid șî crud din Delta Dunării, monumental și aspru în sud. întreaga activitate a artistului ar putea fi definită prin patru mari pasiuni : Saint Tropez, Dobrogea, Veneția și Curtea de Argeș.
Cu statornicia îndrăgostitului, Dărăscu a revenit deseori la același motiv și — sub altă lumină, sub alt unghi — a căutat să-i descopere întreaga frumusețe și sugestiile plastice, transpunîndu-le de fiecare dată cu prospețime și sinceritate.
S-a vorbit în legătură cu activitatea sa de profesor la Școala de Arte Frumoase, că Dărăscu, trebuind să-și învețe studenții să deseneze, a realizat miracolul de a învăța el însuși desenul. Această legendă — alimentată de faptul că pictura sa se împletea pe deplin în lumea culorilor vibrante și strălucitoare — asemenea atîtor legende frumoase, e departe de a fi adevărată. în realitate pentru Dărăscu desenul a constituit o permanentă preocupare, multe lucrări în ulei care surprind prin spontaneitate, prin siguranța cu care desenul este strecurat în tușele de culoare au fost precedate de nenumărate studii în desen, în care fiecare detaliu este urmărit și analizat cu grijă.
Un respect fără margini pentru meșteșug, considerat în toate aspectele sale, chiar cele mai modeste, de la alegerea și prepararea cartonului pînă la ultima tușă de culoare și pînă la încadrare, o îndemînare șl o aplicabilitate la tot ceea ce era meserie făceau din el un admirabil maestru, în sensul tradițional al cuvîntuluL
Spontaneitatea picturii Iul Dărăscu trebuie înțeleasă ca o expresie a acelui moment de fericită cristalizare cînd, după îndelungate și metodice pregătiri, sentimentul se revărsa luminos șl pur în forme limpezi și echilibrate. Numărul mare de schițe pregătitoare, de studii, uneori meticuloase, chiar didactice, se explică prin îndelungul efort depus de artist pentru a conferi lucrărilor sale trăinicia desăvîrșlril.
Momentele mari ale creației lui Nicolae Dărăscu pot fi urmărite, în timp, în legătură cu organizarea mai multor expoziții personale.
în toamna anului 1911, în sala Ateneului — a avut loc expoziția de debut, cuprlnzînd lucrări realizate în Franța la Saint Tropez, pe malurile Senei, în Provence etc.
în aprilie 1913, tot la Ateneu, o altă expoziție al cărei catalog era prefațat de Tudor Arghezi, făcea cunoscute întîlnirlle artistului cu peisajul românesc, în februarie 1914, alături de marele Luchian, tînărul artist se prezintă din nou în fața publicului, aducînd mai ales acuarele în care vibrează lumini venețiene, provençale ori pariziene.
Drumurile dobrogene, începute în 1916 și întrerupte de război, cînd artistul a fost mobilizat pe lîngă Marele Cartier General al Armatei, au continuat cu pasiune în anii postbelici concretizîndu-se într-o amplă expoziție personală organizată în ianuarie 1924. Paleta sa strălucitoare și viguroasă, s-a investit sub cerul dobrogean cu profunzimi de nestemată, zmulgînd arderilor solare tensiuni cu adîncă vibrație. Nostalgică sau exuberantă, cald visătoare sau trist meditativă, poezia peisajelor sale din această perioadă se întregește într-un vast poem liric închinat mării, soarelui, pitorescului așezărilor dobrogene.
Din aceeași perioadă datează șî o serie de peisaje bucureștene. în Piața Teatrului Național pe ploaie, o adevărată capodoperă, formele și perspectiva răzbat printr-o subtilă ceață poetică, lumina difuză,

argintie, este incorporată masei cromatice, sugerînd mediul fluid al ploii, răcoarea atmosferei.

Au urmat anii de frenetică dăruire întinderilor albastre ale Mediteranei și Adriatici!, lagunelor venețiene. Expoziția personală intitulată Veneția, din aprilie 1927, ca și expoziția din februarie 1928, l-au impus pe Dărăscu în rîndul marilor pictori ai cetății dogilor.

în lumea de legendă împietrită a palatelor venețiene, Dărăscu nu era primul pelsagist care poposea. De la Guardi șl Canaletto la Turner, de la Claude Monet la Van Dongen, mirajul colorlstlc al lagunelor stăruise nu odată pe pinze, oferlndu-se de flecare dată în altă ipostază a frumuseții Iul. Dintre pictorii români, Gheorghe Petrașcu știuse să smulgă Veneției vraja zidurilor măcinate de trecerea veacurilor, încărcate de taine șl străluciri potolite ca niște vestminte yoevodale. în « vcnețlenelo » Iul Petrașcu, materia are savoarea unor catifele, a unor nestemate în care apar din adine luminile rătăcite din timpuri, scăpărări din Rembrandt șl Velasquez.

Dărăscu, dimpotrivă, este un solar. «Venețllle» sale — cele ale anului 1926 dc fericită Inspirație în
primul rînd — sînt asemenea unor vînjoase îmbrățișări, materia picturală transpunînd cu voluptate bucuria prezentă a luminii, în ale cărei limpezimi incandescente, mozaicul multicolor al vechilor palate se înfloară de fiecare dată cu o sporită intensitate.

Balcicul, Delta Dunării și, în sfîrșit, Curtea de Argeș au marcat ultimele etape ale activității sale în care aura senectuții nu a făcut să pălească fervoarea dialogului pictural dintre artist și peisajul înconjurător.

Spre sfîrșitul vieții, Dărăscu s-a simțit tot mai atras de peisajul liniștit al dealurilor cu linii blinde și lumină molcomă, din care ochiul său a ales vaste panorame cu zări albăstrii și foșniri de tristeți. Materia picturală s-a decantat, a devenit mai fluidă, mai transparentă, iar modul de a construi, în planuri largi, ușor geometrizate, definesc ultimul aspect al viziunii sale. Cu o siguranță de maestru, bătrînul artist stăpînea lumea de incìntati a culorilor, exprî-mînd cu caldă înțelepciune ceea ce altădată ar fi spus cu impetuozitate.

Din nefericire, în calea noilor sale împliniri, boala a așezat o stavilă de netrecut. După zile de suferință, la 4 august 1959, Nicolae Dărăscu s-a stins, lăsînd neterminată ultima sa compoziție Tîrg la Curtea de Argeș.

Dezvoltînd și înnoind tradițiile picturii româneșt . Nicolae Dărăscu a adăugat artei noastre din prima jumătate a acestui veac un capitol de o autentică și vie originalitate. Emoționantă, exprimînd un cald mesaj de optimism și încredere în om, pictura sa este deopotrivă valoroasă atît pentru calitatea experiențelor artistice trăite intens și multilateral, cît și pentru plinătatea prezenței umane.

Peisajele sale n-au fost niciodată doar simple pretexte cromatice. Un fior poetic se toarce pretutindeni din pasta tablourilor sale, din iradieri și voluptăți cromatice, înnobilînd și conferind sensuri adînci formelor aparente.

Preluînd cu sensibilitate și inteligență unele experiențe ale picturii impresioniste și neoimpresîoniste, trecîndu-le prin filtrele propriei personalități, Nicolae Dărăscu a îmbogățit pictura românească cu moduri noi de expresie. Asemenea înaintașilor săi, Grigo-rescu» Luchîan, el a știut să fie un artist al epocii salo, deplin integrat tradițiilor șl spiritului artei românești, dar totodată receptiv la înnoirile de

gîndlre șl expresie dobîndlte pe planul larg al creației artistice europene.
Prin această fericită sinteză, opera Iul Nicolae Dărăscu a dobîndlt atributul perenității» așezîndu-se la loc de cinste, în patrimoniul artistic al poporului nostru,

UN TABLOU DE VAN DYCK DESCOPERIT LA SIBIU

(иrrrrare din pcg. 248)
confundate cînd cu ale lui Caravaggio, cînd cu ale Iul Guido Reni, iar Roberto Longhi, redactorul revistei « Paragone » din Florența, s-a gîndit la un alt cara-vaggistflamand, Jean Cossiers12. Confruntarea tabloului de fa Sibiu cu operele lui Regnieri « Moartea Sofonisbei » (Kassel) și « Cleopatra » (Pesaro) nouă ni se pare concludentă pentru lipsa lor de înrudire stilistică și tehnică, iar cît privește pe Jean Cossiers, acesta avea o predilecție marcată pentru contrastele violente de lumină și umbră, ceea ce noi nu găsim în tabloul din Sibiu.
Schimbarea direcției depistărilor de către Hofstede de Groot, de la flamanzi la olandezi, s-a făcut fără să se fi indicat un nume de pictor sau cel puțin de centru de pictură olandeză, fapt ce ne intriga la începutul cercetărilor noastre : « Cărui olandez i s-ar putea atribui acest tablou elegant și cu morbidețe? »13. lată însă că de curînd am găsit în arhiva muzeului14 o scrisoare, edificatoare în această privință, a lui Harry Schmidt, autorul notei din lexiconul lui Thieme-Becker despre Jurgen Ovens, care tocmai făcea o anchetă în vederea redactării monografiei acestui pictor. Redăm pentru prima oară conținutul acestei scrisori: «Flensburg 16,6, 1913 –
Mit einer Monographie des Malers Jürgen (Jurian) Ovens beschăftigt, erfahre Ich von Hernn Dr. Hofstede de Groot, Haag, dass sich Im Muséum in Hermannstadt eîn van Thulden genanntes Bild befindet, das nach Hofstede de Groot Meinung einem hollăndischen Malerzuzuv/ejsen Ist.Dasgoldfarben Kostlim erlnnerte ihn an Ovens, Allerding sind dîe Schatten nlcht so schv/ărzlich wie bel íhn, Es handelt slch um das Blid « Cleopatra tõtet sich durch einen Schlangenbls », Gròsse 120 χ 198. Darf Ich Sie ergebenst bltten, mir freundllchst Jhre Anslcht über das Blid mltzu-teílen? Woher stamt das Blid ? Was meinen Sie zu der Vermutung, dass es Ovens zugeschrleben werden kõnnte? »
Hи am putut afla răspunsul Iul Csakl, dar știm că pînă la urmă – șl nu fără dreptate – Harry Schmidt nu a optat pentru Ipoteza Iul Hofstede de Groot. Scrisoarea este semnificativă șl fiindcă atestă că tabloul 274 în discuție l-a impresionat atît de mult pe cercetătorul olandez îneît 12 ani după ce l-a văzut, o singură dată, încă îl preocupa, ținîndu-i minte și detaliile. Din păcate, el a subestimat mult frumusețea tabloului, intenționînd să-l atribuie unuia dintre cei mai mediocri elevi ai lui Rembrandt, germanul Jürg Ovens, în a cărui operă eclectică, ne spune Harry Schmidt în nota din lexiconul menționat, s-au întîlnit influențele cele mai diverse, de la cea italiano-spaniolă (Piombo, Palma Vecchio, Correggio, Murillo) lacea flamando-olandeză (Rubens, Jordaens, Van Dyck, Rembrandt). Desigur că eclerajul tabloului și tonul auriu din tunica Cleopatrei l-au determinat pe Hofstede de Groot să se gîndească la școala Iui Rembrandt. Analizînd mal atent clarobscurul din tablou, vom observa că el se înrudește destul de superficial cu cel al lui Rembrandt, efectele acestea de lumină difuză, ca și viziunea generală, deco-rativ-eroică, amintindu-ne, mai curînd, de venețienl. Clar-obscurul aici nu mai are funcția de a dramatiza realitatea, ca în tablourile din prima tinerețe a lui Van Dyck, ci de a unifica și înnobila imaginea printr-o armonie bogată și fină, dar

surdă, a culorilor: este chiar specificul stilului lui Van Dyck din epoca sa italiană. De aceea este inutil să mai insistăm asupra ipotezei lui Hofstede de Groot, cînd el însuși, după cum am văzut, avea deja unele îndoieli.
Azi știm că în Italia Van Dyck a renunțat la paleta flamandă obișnuită, atenuînd luminozitatea culorilor, cu ajutorul unui clar-obscur special, de o tonalitate cafenie deschisă, care sugerează o atmosferă de vis 15. O astfel de poezie Ireală se degajă șl din « Moartea Cleopatrei ». Tocmai această armonie subtilă dar gravă, ca o pedală do orgă, potrivită temei funebre, adică acordul surd dintre albastrul închis al rochiei, verdele oliv al pledului, roșul patinat al draperiei șl maronul auriu al tunicii provoacă aici vagul poetic do un farmec Inefabil.
O Identică atmosferă întîlnlm șl în tabloul « Magdalena modltînd în peșteră » do Van Dyck, aflat în colecția Arthur Ruck din Londra, compus tot pe diagonală șl în același format dreptunghiular ca șl cel de la Sibiu. O copio din secolul XVIII a acestui
tablou sc află la galeria din Drcsda, atribuită eronat lui Pompeo Girolamo Baioni. Tabloul din colecția Ruck era considerat un Van Dyck pierdut. Pinza poartă iscălitura artistului. După opinia lui Leo van Puyvelde « Magdalena » din colecția Ruck este ca și un pandant al « Cleopatrei » de la Brukenthal, ambele tablouri tratînd subiectul dragostei «sacre » și « profane », Paralela aceasta ni se pare și mai convingătoare decît aceea cu tablourile din Vicenza și Liechtenstein (vezi nota 5).
Dar « influența » italiană în « Moartea Cleopatrei » se simte și în saturația pastei, în supletea ritmului diagonalei, în eleganța prezentării scenei, în stilizarea gestului de resemnare. Rubens este prezent prin tipul planturos flamand al Cleopatrei, prin eroizarea ei, cu proporțiile ușor alungite, văzută de jos în sus, ca și cînd s-ar sinucide în fața rampei cu retorica și rechizita barocului septentrional.
Limbajul acestui tablou este însă atît de personal îneît el este sesizat ușor de vizitatorii galeriei sibiene ori de cîte ori îl compară cu cele două tablouri de Rubens de la același muzeu care reprezintă, cu toată pompa iezuită,pe Ignațiu de Loyola și Francise Xavier16. Tipul Cleopatrei nu mai emană acea robustețe specifică lui Rubens. Vitalitatea ei este minată de o voluptoasă melancolie, ochii îndreptați spre cer exprimînd o langoare de tip aproape bolognez. Dacă Rubens are o viziune monumentală, un desen viril, o pastă fluidă și somptuoasă șî o expresie mai francă. Van Dyck este mai delicat, mal liric, accentul cade pe grație și pe poezia eleganței și luminii — de unde și seducția sa e mai mare — desenul, mai cu seamă al mîinilor, al cutelor veștmintelor Cleopatrei, e de o mobilitate flamboiantă, plină de temperament, iar expresia mai disimulată, mai «artistică» decît a marelui său emul, dar și mai individualizată, culoarea fiind șl ea mal picturală, cînd catifelată, cînd scìntele-toare. Această culoare grasă și onctuoasă este așternută într-o factură în același timp rapidă, cu multiple împăstări (accentele nervoase de lumină de pe tunica Cleopatrei), dar șl lentă, pe cînd Rubens întinde culoarea în straturi subțiri șl deoblcei egale. Este adevărat, Van Dyck nu are respirația amplă a unui stil eroic stimulat do exuberanța globulelor roșii, dar» în schimb, el este dotat cu un mai pronunțat simț plastica! expresiei datorită vocației sale pentru psihologic, fapt ce se simte chiar în portretul acesta ideal.

Sentimentul de elegie picturală exprimat de « Moartea Cleopatrei » este tot atît de specific lui Van Dyck ca șl arta cu care a fost pictat.

NOTE

t, TEODOR lONESCU, FVoblenw idcntìpcdrii toblourilor din Gabrio BrukestSak Stbìu, 1$57, p. 15 (CoL Studi) |» Comunici ri nr. S, rd. Muteuluì Brukenthal).

X Dìe GoT\5)c^’erie des fin&ìherrijchen v. BrukcnthoÌìschen McsecTTs Iя HèrrK^tnstodt, Hermannstadt, 1844, In prefața caxalAçului s® menționtsxîS ci schimbarea atribuirilor din cartierul manuscris. al iui Brukenchti a fost fScuci de pictorii tibìenì Johann Martin Stock» Frana Neuhauscr și Theodor Gian.

3. Attester Gtieriekcic.’^ des Baron Srukenthob'schen Muséums (Sode de ÎS. Jahrhunderts)* Secția manuscrise a muzeului.

4. THEODOR IONESCO, Un tableau inconnu de van Dyck ой Alasse Srukenthti, Revue belge d’archeologie et d’histoire de Гare, tom, XXVII. 19SS> fase, 1-1-3-4, pag. 39-43,

5. lati scrisoarea prof. LEO VAN PUYVELDE: «Quoique il faudrait avant de se prononcer definitivement, voir le tableau hñ-n»Fme et examiner son coloris, fose cependant affirmer, sur U vue des bonnes photographies que vous m’envoyex, qu’il s'agit d'un tableau de van Dyck. J’y vois sa conception habituelle et même son execution. Il y a deux points de comparaison qui vous intéresseront immédiatement î le style est semblable à celui de « Les quatre Ages de la Vie » (Vlcence, Musée Comunal) et le visage de Cléopâtre peut se retrouver dans celui de la Vierge (Vadux, Prince Liechtenstein). De plus, dl Tceuvre doit être de son epoque italienne. Il y a beaucoup de tableaux de ce style, avec des scenes mythologiques et des scènes poétiques qui sont de lui ».
7 decembrie 1957.

6. «Je vous avoue », ne-a scris In continuare Van Puyvelde» «в’жvЫг rencontré aucun tableau de van Dyck traitant ce sujet» mais il y a des preuves que Partis: Гa traité. Il vous sera probablement agréable d’apprendre qu’un tableau de van Dyck de ce sujet se trouve mentionné à plusieurs reprises dans la correspondance de la firme du marchand d’art Forschoudt, d’Anvers, au XVU-è siècle. Le l-er mars 1654, il est question de < I Cléopâtre. de van Dyck »: le 16 septembre 1667, egalement de « 1 Cléopâtre d'après van Dyck », envoyée à Francfort à Pierre ex David de Notisbe; le 9 mai 1669, Guillaume Forschoudt envoie à sa sucursale, tenue par ses fils à Vienne, une lettre disant qu'il a encore «1 van Dyck, Cléopâtre, dont on a déjà une copie & Vienne ». Enfin, le 7 novembre 1669, Guillaume Foncboudt envoie à ses fils à Vienne « Cléopâtre de van Dyck », qui vau: 240 florins» tandis que la copie mentionnée le 2 juin 1669 ne valait que 9 florins ».

7. TEODOR IONESCO. Problema... p. 26.

fi. baron Brukembol¿sebes Muséum in Hermannstadt, Fûhrer cjrcà eie Gema/degaleríe, Hermannstadt» 1909, p. 171, r.r. rabîoclui 568.

9. SELE ARTE, 1959, nr. 42, p. 63: «La Cleopatra appare prossima a van Thulden piuttosto che a van Dyck » — dar intr-o scrisoare personali:
« in effetti, la documentazione offerta dal Г o estratto che Lì*, mi ha cortesemente inviato persuade circa fatribuzione al giovane van Dyck delia c Morte di Cleopatra ». Adresa nr. 3357, 19 decembrie 1959.

10. Adresa nr. 580, 3 martie 1961.

11. THE BURLINGTON MAGAZINE, aprilie 1958, p. 180.

12. lnxr-o scrisoare personali din 13 mai 1963.

13. TEODOR 1ONESCU, Problema... p, 27.
14. Secția manuscrise, Z, 290/1913.
15. Aceste caracteristici ale tablourilor « poetice » ale lui van Dyck xu putut predea cu prilejul expoziției de la Genova din anul 1955 — un an înainte de descoperirea tabloului de la Sibiu — închinai* operei artistului creati in timpul șederii safe in iadà. Ci. 100 OPERE Di VAN DYCK, Catalogo della rxætro, Genova, Palazzo dell Accademia, Giuno-Agosto, 1955. Expoziția a ioti de o mare utilitate pentru cunoașterea aprofundata » stilului iui van Dyck din perioada sa italiani. Cf. LEO VAN PUYVELDE A von Dyck à Genes. Revue belge d'archeologie et d'Кайи re de l'art» t. XXIV, 1955, fast. 1—2, pp. 53 — 54.
16. Reproducerde colorate ale acestor doui tablouri In THEODOR IONESCO, Deux tableaux de Rubens découverts ou Afc/ièe ђгиг&лi.ai. Can dans ia Republique Populaire Roumaine, 1959, nr. 19.

CRONICA

în luna aprilie a.c., a fost deschisă de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic din R.P.R-, la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din str. Onești nr. 1, expoziția retrospectivă de țesături și imprimeuri a Aureliei Ghlață.

Artista a expus 18 țesături, 11 imprimeuri șl 3 lucrări de pictură pe sticlă.

Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic din R.P.R. au organizat la Galeriile de artă ale Fondului Plastic din Calea Victoriei 132, în lunile martie-aprilie 1965, expoziția de pictură Margareta Sterian,

Au fost expuse 37 de lucrări.

între 18 martie șl 1 mai 1965 a fost organizată la Bacău, de către Muzeul Reglonal-Bacău, expoziția retrospectivă « Nicu Enea ».

Expoziția a cuprins 128 lucrări printre care: Toamna la Mogoșoala (1925), Piața Sibiu (1930), Autoportret (1929), Uliță de sat, Cosașii (1931), Portret de femeie (1932), Stradă în Balcic, Peisaj Dubrovnic (1934), Peisaj din Macedonia, Natură statică cu ceramică, Nud, ZI de muncă, Margine de tîrg, Dumîtrițe, La coasă, Muncitor în repaus, Intrarea în cetate, Flori de liliac, Case de la munte, Barajul de la Bicaz, etc.

în sala Dalles din București, între 17 aprilie — 9 mal a.c. a fost organizată, de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, expoziția retrospectivă a pictorului Aurel Ciupe — Maestru Emerit al Artei.

Au fost prezentate 25 lucrări de grafică și 86 lucrări de pictură printre care remarcăm : Peisaj la Saint Tropez (1924), în grădină (1928), Mahala la Lugoj* (1930), Curtea bunicilor (1930), Catedrală în Tîrgu Mureș (1933), Portretul Măriei (1935), Portretul soției (1934), Natură statică cu gutui (1938), Pălăria galbenă (1939), Fată lucrînd (1944), Colț de cameră (1948), Autoportret (1948), Stejari ia Stana (1955), Someșul la Cluj (1955), Căminul școlii medii de la Stana (1957), Peisaj din Cluj (1958), Iarnă (1960), La țară (1961), Canton la Stana (1962), Uzină la Zlatna (1963), Armonie (1964), Ulcica albastră (1965) etc.

în cadrul acordului româno-belglan, între 19 martie șl 11 aprilie 1965, s-a organizat, în Palatul de Belle-Arte din Bruxelles, expoziția de pictură pe sticlă șl xilogravură populară românească.

Au fost expuse 130 Icoane pe sticlă șl 17 xilogravuri populare.

Aceeași expoziție a fost organizată la München (R. F. Germană) între 17 aprilie șl 9 mal.

★

La Galeriile de artă ale Fondului Plastic din str. Onești nr. 1 a fost deschisă între 28 aprilie -- 22 mal, prima expoziție personală a pictorului Ion Săliștean, care a fost organizată sub auspiciile Uniunii Artiștilor Plastici — Fondului Plastic din R.P.R.
Au fost prezentate 28 lucrări.
în lunile aprilie - mai 1965 a fost organizată de către Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic din R.P.R., în sala de expoziții din Calea Victoriei 132, expoziția de pictură Virgil Preda,
Artistul a expus 15 lucrări.
La Galeriile de artă ale Fondului Plastic din B-dul Magheru 20, a fost deschisă în luna mai a.c. expoziția sculptoriței Filofteia Simionescu, care a prezentat 29 lucrări.
în perioada aprilie — mai 1965 s-a deschis în sala Onești « Luna gravurii ».
Au expus : Tania Baillayre, Luda Dem Bălăcescu, Ludovic Balogh, Corina Beiu Angheluță, Emilia Boboia, Irina Barovski, Geta Brâtescu, Elena BronitzkJ, Vasile Celmare, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Luda Cosmescu, loan Catt, Cik Damadian, Cornelia Daneț, Frandsc Deak, Vasile Dobrian, Imre Drocsay, Emilia Dumltrescu, Micaela Eleutheriade, Xenla Eradîde Vreme, Vintilă Făcăianu, Carola Fritz, Mihai Gavrilov, Octav Grigorescu, Ana Iliuț, Adrian lonescu, Alexandru lonescu-Iași, Simion luca, Gheorghe Ivancenco, Maria Manolescu, Hortensia Masichievici, Natalia Matei-Teodorescu, losifMatyas, Ileana Micodin, Elvira Micoș, Fred Micoș, Lidia Mihăescu, Roman Motti, Iulian Oladu, Marcel Olinescu, L. Paulovid, Tia Peltz, Anton Perussi, Sonia Petrașcu-Bardanu, Cornel iu Petrescu, Maria Popa-Georgescu, Alexandra Popa-Jalea, Alma Redlinger, Victor Rusu-CIobanu, Natalia Rusu, Ecaterina Sylvester, Bela Szabo, losif Tel Iman, Horia Teodoru, Sofia Uzum, loan Unteli, Ecaterina Vlădescu Draganovid, T. Vlăescu, Claretto Wachtel și Frédéric Walter.
în luna aprilie a.c, a fost organizată Ia Iași, în sălile de artă contemporană din Palatul Culturii, expoziția retrospectivă Ion Țucuiescu.
între 16 mal — 6 iunie, aceeași expoziție a fost deschisă în sălile Muzeului Regional de Arta din Craiova.
La Craiova, în sălile Muzeului Regional de Artă a fost organizată, în luna aprilie, expoziția retrospectivă Gheorghe lonescu.
Aceeași expoziție s-a deschis la Timișoara, la data de 3 mal, în sălile Muzeului Regional al Banatului.

PRECIZARE

în articolul „Realism și ficțiune artistici4* de Paul Constantin, apărut în nr, 10—*11/1964. » fost omisi Indicarea provenienței grupajului da Ilustrații (DQrer, Van Gogh, Courbet. Chirico), ca șl schema competiției ..Madonei cardinalului Rdlin** de Jan van Eyck. Acestea aparțin lucririlor Iul René Huygh·: „Larț et l'homme*’ et „Dialogue avec le visible**. Facem cuvenita precisare.

EXPLICATION DES IMAGES

CORNELIU BABA: Tudor Arghczi — huile...........
VLADIMIR SETRAN : Portrait - huile.......«.....
DUMITRU GHIAȚĂ: Marché — huile ‘ y ·*' VIRGIL ALMĂȘANU: Pour La paix et I amitié - huile CRISTEA GROSU : Construction — plâtre ....
LUCIA COSMESCO: Concert — litographie..........
ION GHEOGHIU: Le bain - huile ....·.....
SPIRU SABIESCO : Composition — bois .... PETRE BALOGH: Jeune fille avec une fleur — bois.... ROMULUS LADEA: Horia (détail) —

 L'expression de «l'espace fermé». Tant la composition décorative du pavement que I image d'ensemble de l'intérieur revêtent l'empreinte de la même conception spatiale

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

/Redacția rwlitdt București,
întreprinderea Poligrafici « Aria Grafici », Calea Șerban Vodl 133-135, București

Conitantln Mille 5—7 — 9, telefon 13.75.61, Abonumenie; Lei
102 pe
6 luni — lei 204 pe 12 luni
236
246

СОДЕРЖАНИЕ

40 541
Lei 15
• X
Ÿ i